目 录

下 册

第六篇

第十章 赋格概述

§1 在西欧专业音乐发展的复调音乐时期，赋格是很重要的一种乐曲。后来主调音乐兴盛，奏鸣曲式发展，赋格曲在音乐创作中所占的比例大为减少，其地位已不能和当日可比；但它并未遭到淘汰，而是吸取了主调音乐的营养而又有了新的发展。直至如今，仍不断地有作曲家写作完整的赋格；至于在作品中局部的引入和应用赋格，则更是极普遍的事。由此可见，赋格在今天并未丧失其表现内容的能力，仍具有其它乐曲所不能取代的特征，依然能为现代的群众所理解、接受和需要。

所以，学习赋格，在今天仍是很必要的，因为我们不仅应该了解一切优良传统的音乐文献，而且还应该能掌握赋格的写作技术手法，能够用更多的方式来表现音乐内容，表现现代生活，古为今用，增添我们现代艺术上的花色品种。

§2 同时，我们的学习又必然是一个借鉴的过程。

在传统的赋格教本中，有关赋格写作的许多技术规则，都是和西欧古典音乐的风格紧密相联系的。这些规则都是从创作实践中总结而来的，而这些创作实践全部基于欧洲的音阶、调式(主要是大小调）、旋律法、和声习惯、历史风格和内容等等。如果把这些具体的技术规则取来作为我们创作时不可改变的唯一标准，显然是不正确的。然而，要借鉴，就要学习，而且还得踏实地研究，透彻地理解。只是在创作时，则应该结合我们的具体情况，作一番民族化的改造。

也就是说，我们一方面必须根据外国的作品，① 认识、了解西洋赋格的一切具体的技术方面的详细规则，在学习的各个阶段，尽量找出它们在音乐表现方面的基本的，可与我们共通的规律。不仅要知其然，更要知其所以然。这样，我们才可能作到另一方面——即根据上面的理解，再结合我们自己的音阶、调式、旋律习惯、内容等等具体情况，有意识的遵守某些规律，或打破某些规则的束缚。只有这两个方面都作到了，才可能创作出既合乎赋格的规律，又具有鲜明民族风格的作品，达到洋为中用的目的。

---

① 本篇课程内容所依据的作品，尽量选自巴赫《平均律钢琴曲集》及肖斯塔科维奇《24首前奏曲和赋格曲》，主要是为了学生准备乐谱较为方便。通过这两部作品，即可包罗不同时代特征的、艺术水平较高的大量技术例证。待下一篇中再广泛地选取其它作家的作品作为谱例。

§3 在具体深入地学习以前，先作一些简略的介绍和分析，对赋格曲的领域作一次鸟瞰，得到一个概括、全貌的认识，这对以后各阶段细节问题的研究，会有较大的帮助，使学习的效果提高。

§4 赋格的特征

赋格曲是用模仿式和对比式的复调手法来呈示，并进一步揭示音乐形象（即主题，有时也包括对题）的一种固定声部数目的复调乐曲，具有重唱或重奏的特性，和主调音乐乐曲迥然不同。

卡农曲的性质和赋格曲有某些类似。十六世纪以前它们之间并没有严格的区分，有时卡农曲也就叫作赋格。十七世纪以来二者才逐渐分开发展。卡农曲不论应用扩大、缩小、倒影、逆转……等各种变化，都须从头到尾保持精确的模仿；而赋格曲一方面是比较自由的脱离了精确的模仿，另一方面音乐形象的表现却更加集中、典型，一般的旋律凝固成形，成为主题，同时向音乐形象的对比（主题和固定对题的对比，第一主题和第二主题的对比……等等）、主题材料的展开、调布局的安排、结构的变化……等等方面发展。比较起来，赋格曲能够更集中的，更不受约束、自由地表现音乐内容。

§5 赋格曲的分类

一般根据主题材料的数目而分成两大类：

（1）单主题赋格。又可分为两类：

（a）不带固定对题的单主题赋格——音乐是从各方面来阐明、揭示这单一的音乐形象（即主题），如巴赫《平均律钢琴曲集》第一卷、第一首赋格曲（以后简称巴I_1）。

（b）带固定对题的单主题赋格——除主要的音乐形象外，加入一个、两个、甚至三个次要陪衬的形象（即第一、第二、第三固定对题），如巴I_{11}（带一个固定对题），巴I_{21}（带两个固定对题），肖斯塔科维奇《24首前奏曲和赋格》第十首赋格（以后简称肖$_{10}$）（带三个固定对题）……等等。

（2）多主题赋格。两个主题称为二重赋格，三个主题称为三重赋格……等等。亦可再分成两类：

（a）一同呈示的多主题赋格——两个或几个音乐形象同时对比的出现，一致的展开，如巴赫I_{19}前奏曲。

（b）分别呈示的多主题赋格——先集中表现一个主题，然后再陆续表现其他主题，最后才将这些主题结合在一起。这实际上是综合（1）和（2）(a)的两种特征，以致引起结构上的变化，形成对置的展开、统一的终结（好象二声部时提及的先分别出现、最后再结合在一起的对比手法，类似 A—B—$\genfrac{}{}{0pt}{}{A—}{B—}$这样的图式结构），如肖$_{24}$。

§6 由于带固定对题的单主题赋格最为多见，通过这一类型就可以得到赋格曲的最基础的知识，故我们首先重点研究这一类型，这一阶段的习作亦以此类为主。

§7 在音乐理论书中也常根据其它原则分类。如按照声部数目可以分为二声部赋

格，三声部赋格，四声部赋格……等；根据不同历史时期的风格又可以分为严格的赋格、自由的赋格；还可能有各种分类的办法。本书采用§5中的分类方式，是因为这和音乐形象、内容联系得最为紧密，对于指导写作技术意义更明确。至于其它分类办法，待涉及某些具体情况时再作说明。

§8　我们先取巴I_{11}作简单分析，通过这首乐曲，大致了解赋格曲的一般结构，并结合听音乐，得到一些感性认识。

呈示部分：——由开始到第31小节，停留在主调（F大调）和属调（C大调）中。

呈示部：——由开始到第13小节，是所有（三个）声部都轮流参加的主题陈述段落，由主调开始，终止在主调的I_6和弦上。

主题：——由开始到第4小节，主调，由中声部单独呈示，完整的乐句，好似开宗明义，点出文章的主题。

连接句（或小结尾）：——第4小节，中声部，连在主题之后，引向后面的固定对题。

答题：——第4到8小节，转入属调，由上声部来回答，和主题呼应，也就是上五度的守调模仿。实际上答题也就是主题，只不过音高或调性不同而已，故可视为属调的主题。

固定对题：——第5到8小节，中声部新出现的和答题形成对比的次要的音乐素材，服从答题的调性，故也转入属调。

连接句：——第8到9小节，由上、中两声部担任，引回主调。

主题：——第9到13小节，主调、下声部，由于这是一首三声部的赋格曲，所以第三次主题陈述的终止，通常标志着呈示部的结束。

固定对题：——第10到13小节，这次在上声部，伴随主题，回到主调。

自由声部：——第10到13小节，中声部，一般的陪衬旋律，当然也在主调了。

间插部（或称间奏、插部）：——第13到17小节，非主题陈述段落，这里是由下声部固定对题的素材和上两自由声部构成，好象是一个大型的连接句，通过属调，作呈示部和对呈式部之间的过渡。

对呈示部（或称副呈式部）：——第17到31小节，自主调开始，终止在主调的第一级原位和弦上。也是主题陈述段落，好象再来一次呈示部，不过某些方面（这里是声部进入顺序）有所不同，和呈示部遥遥相对。

主题：——第17到21小节，在上声部，和以前一样，下面佐以固定对题，这里固定对题由两个声部合力分担是不常见的情况，后面仍有小结尾。

答题：——第21到 25 小节，中声部，固定对题在上声部。

主题：——第25到29小节 }主题重叠到一起，成为二声部的卡农式模仿，这称
主题：——第27到30小节 }为紧接部。注意，由于两个主题重叠，使它们各自的固定对题都不得不作一些改变，和省略。

中间部分：——第31到64小节，开始脱离了以前的两个基本调(主和属)，引进其它的调式或移入新的调性，进行展开。

间插部：——第31到34小节，用模进手法引向平行小调。

主题陈述段落：——第34到46小节，平行小调，这里所有三个声部都参加了。如从声部数目上看，象是一个d小调的呈示部，也可以称之为中间部分的第一组主题进入。

主题：——第36到40小节，上声部 }都在d小调，是一个三声部的八度卡农式
主题：——第38到42小节，中声部 }模仿，又形成紧接部，也有片段的固定对
主题：——第40到44小节，下声部 }题以及自由声部。

长音：——第 36 到40 小节，下声部，平行小调的属长音，用主题的开始部分（第 34—35 小节）引出，在紧接部的前半加强了d小调的属功能。

间插部(？)：这里并没有间插部，但是第 44到46小节的那个稍微扩展了的d小调终止式，以及第46小节上声部的音阶式的过渡句，仍起了一些承先启后、隔开并联结前后两组主题进入的间插部的作用。

主题陈述段落（第二组主题进入）：——第46到56小节，在平行小调的下属调(g小调），和前一组主题进入对峙。

主题：——第46到50小节,下声部 }主题都开始作一些华彩变化，仍形成紧接
主题：——第48到52小节,中声部 }部，可视为前一组主题进入的八度三重对位
主题：——第50到54小节,上声部 }的变形结合，也有一个类似的终止式（第54到56小节），但没有长音。

间插部：——第 56到64小节,用卡农式模进及模进手法引回主调，直趋再现部分。

再现部分：——第64到72小节，最终回到主调。回顾全曲，主题至今还未曾去过下属大调，故再现部分开始时降低第七级音，取得下属色彩，以求达成调性的平衡。

主题陈述段落：——第64到68小节，只有两个声部参加，故可以称为再现部分的第一对主题进入，不过在这首赋格曲中，再现部分也就只有这一对主题进入。

主题：——第64到68小节，上声部、主调，但将新加入的华彩音E音降低，产生了到下属调的离调。

主题：——第65到68小节，中声部，虽然和答题一样是下四度（十一度）的模仿，但仍然停留在主调上，因为没有将♭B音还原，故未进入属调，所以仍可称之为主题。这次主题没有奏完就中断了，恰好停在主调的主音上（68小节）。

这一对主题进入，构成了全曲最后一次、也是最重要的紧接部，所以，不仅模仿的时间距离更为密集（拉近到相距只一小节），而且模仿的音程距离也变得较为复杂（成为十一度了）。以前几次的紧接部都是两小节的八度模仿。

结束部：——第68到72小节，是一个更加扩大的主调的终止式，用以结束全曲。

§9　从运用的音乐素材这方面看，整首赋格由主题段落和非主题段落交替陈述而构成，略具主调音乐中回旋曲式的意味。不同的是，非主题陈述段落常常是由主题或对题的局部材料发展变化而来，不论幅度长短如何，它一般只具有连接过渡的性质，并不形成真正的前后对比并置的完整独立段落。有的赋格可能根本没有非主题陈述段落。

§10　从调布局这方面看，许多赋格都是三部性的（如前例），我们学习的开始阶段即以此类为主，但也有二部性、奏鸣性、回旋性调布局的赋格（这以后也要研究）。由于赋格曲在音乐素材上的限制——缺乏真正独立的阶段性对比的新素材（如§9所述），所以它和主调音乐在曲式结构上的紧密联系，就集中地表现在调布局方面。

§11　从技术手法方面来看，一切赋格曲都必须应用对比式和模仿式的复调手法，但由于可能广泛采取旋律的各种变化，可能采用各种方式的模仿，各种类型的繁复对位，就使得每一首赋格曲都能够表现出与众不同的特色。

§12　从赋格的应用来看，它可以是一首完整独立的乐曲；但更常作为套曲的一个乐章，甚至作为大型乐曲的一个部分（将在下一篇中专门讨论）。

§13　综前所述，我们可以明了，赋格（或赋格曲）这一名词的含义确实比较广泛，它既有曲式结构、体裁的意义，也说明了手法的特征，但不论从哪一个方面看，都不是一种固定的公式。

第十一章　赋格曲的呈示部分

(一) 呈　示　部

§1　赋格曲呈示音乐的特征，集中的表现在呈示部中。即所有的声部必须依一定的规律，由少而多，模仿进入。

§2　呈示部的调式调性特征，是保持在稳定的调中。在西洋大小调体系的赋格中，一般是保在持大调的主调和属调，或小调的主调和属调中（但也可能一直停在主大调或主小调中）。一般绝不包括调式的对比（和主调音乐中奏鸣曲快板比较，类似大调奏鸣曲呈式部的调性布局，而不象小调的呈示部），调式的对比，通常留待中间部分开始。

§3　我们写作赋格，呈示部仍要求保持在稳定的调中，发展性质的调式、调性，应留待中间部分应用，但并不限于保持在大调的主调和属调或小调的主调和属调。

§4　当其他体裁的作品（包括主调音乐），需要以这种方式来陈述音乐形象时，通常可单用赋格曲的呈示部，即所谓赋格段。但赋格段却不一定严格依照赋格曲呈示部的规律性，因之可以视为一种不完整、不严格的赋格曲。

(二) 主　　题

§5　我们从第十章§8的分析中已经得知赋格的主题不仅一开始就开宗明义，好象文章的总标题一样，而且整首赋格也都是由主题在主调、属调（即答题）、平行调……不断返复而构成，所以总的说，赋格的主题一定要具有突出的形象性，明确的内容含义，以及鲜明的风格个性。

例如巴Ⅱ$_9$的圣咏式的主题，具有缓慢、歌唱、抒情、祈祷的特点：



另一首，巴Ⅰ$_{17}$的田园风味，法国号式的主题，好象在描写自然界：



肖₇，少先队号角式的主题，使人感到欢乐的儿童的声音：

11-3



肖₁₆用俄罗斯牧笛（一种小双簧管）式的主题描写了俄罗斯大自然的音响：

11-4



格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》第四幕终场中出现了以这样的主题开始的一段赋格段：

11-5 Mosso ♩.=68 （起风了）

小提琴 I pp

小提琴 II pp

中提琴 pp

这就是描写当夜那一场暴风雪的景象。

梅图斯的歌剧《青年近卫军》第二幕第二场中的八重唱，用赋格段来表现几位青年近卫军庄严崇高的宣誓，它的几次主题是这样的：

11-6 略慢而富有表情的

郎丽亚

奥列格 p pp

万尼亚 p p f

当然，主题的内容必须适于作赋格式的处理（这通过第十章§8的分析，我们已经概括的了解了），也就是说当写作主题时，一定要经常记住，这是为赋格曲而创作的。

§6　主题的形式结构，常是一个乐句，可能用某种终止式来结束，音调应该丰富一些，一般避免反复和模进（如果主题本身已经比较单调，或具有反复、模进，那么在整首赋格中再一遍一遍的出现，听起来未免令人腻烦），如：

11-7

(a) 巴 I_4

(b) 巴 I_5

(c) 巴 I_6

(d) 巴 I_8

(e) 巴 I_{11}

(f) 巴 II_2

(g) 巴 II_5

(h) 巴 II_8

(i) 肖 $_4$

(j) 肖 $_{13}$

(k) 肖 $_{18}$

但是，反复和模进的情况也还是时有所见，有时是因为反复或模进的单位长度很小，听起来并不感到噜嗦，如：

11-8

(a) 巴 I 1

(b) 巴 I 8

有时模进好象只不过是由于装饰音所造成：

11-9

(a) 巴 I 15

(b) 巴 I 20

(c) 巴 II 6

(d) 巴 II 10

有时模进为旋律的华采装饰遮掩起来了，如：

11-10

(a) 巴 I 21

(b) 巴 II 12

有时模进或反复非常有特色，听起来毫不腻烦，如：

11-11

(a) 巴Ⅰ2

(b) 肖2

这都是节奏强烈的、跳动的舞蹈性主题。

总之，如果能够避免繁琐、单调的效果，反复和模进也并不是不可用的。

这一个乐句的主题有时也会被休止符分割为两段，如：

11-12

(a) 巴Ⅰ7

(b) 巴Ⅰ13

(c) 巴Ⅰ16

(d) 巴Ⅱ13

(e) 巴Ⅲ20

甚至分割得更为细碎，如：

11-13

(a) 巴Ⅱ11

(b) 巴Ⅱ22

(c) 肖8

(d) 肖11

(e) 肖23

但不论如何，主题应该是一个完整的乐句。

有时主题形成小小的AABA的三部结构，如：

11-14 肖8

下例也类似。

11-15 肖12

但这样的情况比较少见。

有时主题本身前后的素材互相对比，如：

11-16



柴科夫斯基：第一组曲赋格主题

这样的主题叫作异质主题，通常前半部（主题首部）特性更突出，后部只用来衬托。其他一般的主题叫作同质主题。

有时主题本身具有隐含的多声部因素，更增加复调的意趣。

§7 主题应该具有复调旋律的节奏特征，不要过于方整，要给其他声部留有余地，有配写对题的可能，学过对比手法，就极容易理解。

旋律要能够延续不断，忌太多的停顿和终止，否则整首赋格会断断续续，支离破碎。

以上这两点，当然也有例外，如例11-13（c）。

§8 主题的幅度可以很长，如例11-9（d），也可以很短，如例11-7（a）。由于主题的音乐内容比较集中，加上还要适于各声部轮流模仿，一般不宜过长。

主题的音域可以很宽，如例11-11（b），也可以很窄。如例11-7（a）（h）（j）。

主题的长度和音域本无限制，应视内容之需要而定。但显然，当声部数目很多时，如音域太宽，则势必难于处理；如主题太长则各声部轮流模仿，会引起整首赋格篇幅过度膨胀。反之，当声部数目很少时，如主题太短，则容易使赋格的进展过于仓促。

§9 如果在赋格的后面部分要用紧接部，则应该事先使主题本身有重叠起来的可能，但是在作第一首赋格的练习时，还不太明确以后各方面的具体要求，故可以暂时不必考虑这种可能，待学过中间部分和再现部分后再研究紧接部的写作方法。当然，一首赋格曲也可以没有紧接部。

§10 主题的音调可以是自然音体系的，如例11-8（a）。又如：



也可以是变音体系的，如：



有的理论家就据此分为自然音赋格和变化音赋格两类。

§11　以上所述各项要求，对于主题、答题、平行调主题等来说，都是完全一致的。但是，远非所有的赋格主题都必须全面的符合这一切原则，可能有的赋格主题符合这几项原则，有的符合那几项原则。

§12　主题应该有明确的调式调性，或者至少能够暗示出良好的调功能和明确的和声进行。如果主题本身的调式调性不明，必然影响到整首赋格调布局的清晰性。

由于呈示部分只有主题和答题，呈示部不应超出主调和属调这两个基本调的范围之外，因此在绝大多数的情况下，主题和答题只能在主调和属调上。

如果主题在主调，则答题一般就在属调上，但也可能仍在主调。

而主题本身还可以转调，如由主调转到属调；则答题一般就应该由属调转到主调。

§13　下面先研究不转调的主题和它的答题。

最简单的情况是主题在主调上，答题精确的移上五度或移下四度，即一音不改的移到属调上。这称为完全答题，或真实答题，如：



(b) 主题

答题

巴 I 18

(c) 主题

答题

巴 I 20

(d) 主题

答题

巴 II 4

(e) 主题

答题

巴 II 8

(f) 主题

答题

巴 II 23

(g) 主题

答题

肖 2

(h) 主题

答题

肖 11



（i）主题　　肖22

答题

有时完全答题无法证实属调的调性，还需要其它声部来支持，才能明确，如：

11-20

（a）　　巴Ⅰ1

（b）　　巴Ⅱ5

（c）　　巴Ⅱ9



如果没有其他声部的支持，那末这个完全答题到不了属调，只不过是属音级上的模仿（下四度或上五度的模仿）而已。于是主题和答题都在主调上，因之整个呈示部也可能只停留在一个调——主调上，如肖$_{1}$，$_{7}$，$_{13}$，$_{16}$，$_{18}$。

而巴I_{5}，也是完全答题，但是第一次是属音级上的模仿，第二次才进入属调，这是靠其他声部来确定的。

§14　但是更常见到的情况却是如下这样的：由于属功能的重要性仅次于主功能，因而在主题中，尤其是主题的开始部分，属音往往和主音一样受到强调，这时如果仍用完全答题，就会过分的强调了第二级音，产生调功能上的矛盾。而且倘若答题明确地进入属调，当主题刚刚作了主调的终止以后，答题立刻挟着属调的属音（即主调的第二级音）以明确的属调调性仓促的进来，这种情况甚至会产生调性上的矛盾。因此，答题开始时常常放弃这个属调的属音，把它移下大二度音程，用主调的主音来代替。这样的答题称为调性答题，或称守调答题，如：

11-21

（a）主题　　　　巴I_{2}

答题

（b）主题　　　　巴I_{3}

答题

巴Ⅰ8

（c）主题

答题

巴Ⅰ13

（d）主题

答题

巴Ⅰ16

（e）主题

答题

巴Ⅰ21

（f）主题

答题

巴Ⅱ2

（g）主题

答题

(h) 主题

答题

巴Ⅱ 7

(i) 主题

答题

巴Ⅱ 12

(j) 主题

答题

巴Ⅱ 17

(k) 主题

答题

肖 5

(l) 主题

答题

肖 10

肖14

（m）主题

答题

肖23

（n）主题

答题

有时由于这一个音，使附近的其他音也受到影响，跟着一起降低一级，如下例。这里是降低了个小二度，因为守调答题的目的既然是守住主调的调性，那末，当然只能用B，而不能用♭B了）：

11—22

巴Ⅱ 1

主题

答题

不仅由于主题中出现属音时会产生这种必要，当主题中强调了属和弦的三度音（即导音）时，也常需应用守调答题的原则以避免过早转调所引起的调性上的矛盾，如：

11—23

莫扎特：安魂曲

主题

答题

同理，主题中的导音在答题中也可能影响前后的其他音，使之也与它一同调整变化：

11—24

巴 I 19

主题

答题

下例，主题前部的导音和属音在答题中都需要调整，因之它们之间的两个音也只得随着变化，以致这一段旋律通通降了一级：

11—25

巴 I 23

主题

答题

不过主题中的导音在答题中也不一定非按守调原则调整不可。只要在答题中不出现属调的导音，（下例中答题的第三个音是♭E，而非♮E；），自然就会保持主调的调性。这里守调答题是由于主题的第五个音（属音）在答题中调整而形成：

11—26

巴 II 21

主题

答题

但是注意，守调答题的这种改变原则只用在答题的开始部分，以后的部分，通常就和完全答题一样精确的移上五度或移下四度移到属调上去（如11—21至26）。也可能有这样的情况，在没有其他声部的支持时，属调调性并不明确（如11—21h、j、k、l、n、22、24、26）甚至整个呈示部都可能停在主调（参看§13中所述）。

有时答题本身坚持停留在主调，如下例，开始时用守调答题，后面第三小节前两个音又用♭B而不用♮B，避免属调的导音。在这首赋格中，由这个主题构成的第一个呈示部也是整个的停留在主调中：

上例①中固定题四分音符上方用二分音符，②中上方用八分音符，这是复调中的一种变奏方法。

例 37

(1)

C.F

(2)

C.F

例 37 与例 36 稍有不同，由于$\frac{6}{8}$拍混合节拍速度一般已经较快，很少见到其中一个声部再用♫的细分，因此不再写变奏了。

习 题 五

象例 36 和例 37 那样为指定的固定题写作对比声部。

习题五

1.

另外一种非常少见的情况是答题在平行小调。如肖$_{21}$，这和全曲的调布局有关，以后再去研究。

§16　转调的主题和它的答题。

最常见的情况是主题由主调转到属调，这时答题如果依样去模仿，则势必会跑到重属调性上去。因此常常需要把答题中势必进入重属调的这一整段移下二度，即移到主调上来，以保持呈示部的调性。这实际上也就是守调答题原则的进一步扩大的运用，如：

11—30

(a) 主题　　巴I$_{7}$

答题

(b) 主题　　巴I$_{24}$

答题

注意，这两个主题的第一个音，在答题中也运用了守调答题的原则。

有时为着保持旋律的特性，降低二度的调整，甚至蔓延到前面未转调的部分，以致于答题中竟出现了短暂的下属调离调，如：

11-31　　巴I$_{18}$

主题

答题

这里是为着要保持第二小节开始处的那个增四度音程的特性跳进，所以整个答题几乎全部作了调整，只剩下第一个音是上五度模仿，以后所有的音通通是上四度的模仿。

作曲家们也并不一定遵守上述原则，有时转调主题的答题也作上五或下四度的完全模仿，但往往都有它具体的原因，如巴I$_{10}$，主题由主调转到属调：

11-32

(a)

如果用守调答题，则第二小节开始处隐含的下声部半音级进和颇具特色的减五度音程的跳进都要牺牲：



所以巴赫宁可用完全答题：



但是他很仔细的在答题的结束处用了#A音，所以并没有进入重属小调，而是停在属调的属和弦上。

又如肖$_{17}$，主题由主调开始不久就进入属调，但立刻又转回主调：

11-33



这时如用守调答题，则势必前两小节旋律变为反复：



因此，这首赋格在转调的这一部分仍用完全答题的原则，未加调整，作下四度的模仿，在旋律中暗示出重属调的短暂离调：



但从开始部分看，却又是守调答题，因为答题中的第三个音符移下了二度，用♭A而非♭B，不过这和转调的那一部分无关。

由此可以看出，尽管赋格的格式非常精密严谨，但是具体运用却十分灵活，因为构成每一首赋格的主题的具体情况都不一样。

主题中偶尔也可能出现到其他调的离调，较常见的是下属调，往往非常短暂。这时答题当然不必作守调的调整，因为这一段到下属调的离调在答题中恰好回到主调，如：

11-34　　　　巴 I 14

（a）主题

答题

巴 II 18

（b）主题

答题

但是应注意，由于呈示部原应逗留在主、属两个调中，所以最好不要将下属调建立起来，因之，主题再度出现，配写其他声部时，不要构成明确肯定的下属调终止式，以免中间部分或再现部分需要出现下属调时，丧失新鲜之感。

主题中有时出现一些变化音，这时，即使有守调答题的可能，最好仍用完全答题，以保持这些变音旋律的特性，如：

11-35　　　　巴 I 12

（a）主题

答题

巴赫，♯f小调托卡他

（b）主题

答题



前例（a）虽系守调答题，但和那些变音无干。

§ 17　可以将完全答题和守调答题的原则作如下的归纳：

（1）如可能，尽量用完全答题，因为它能够完全符合主题的音乐形象、旋律线条上的一切特征。

（2）只有当完全答题强调出呈示部中不需要强调的调功能，或转入呈示部中不应该转入的调性时，才需要用守调答题来校正、调整（通常是当主题中的属音受到强调，或转入属调时才需要调整），至于主题中其他调不重要的离调以及变音的应用，都可置诸不顾。

另外注意，有时调功能和调性这两方面各自都要求答题有所调整（如例11—30 a 、b），也有时只有某一方面要求答题改动（如例11—31、33），但不论如何，只要答题作过调整和改动，就一律称之为守调答题。

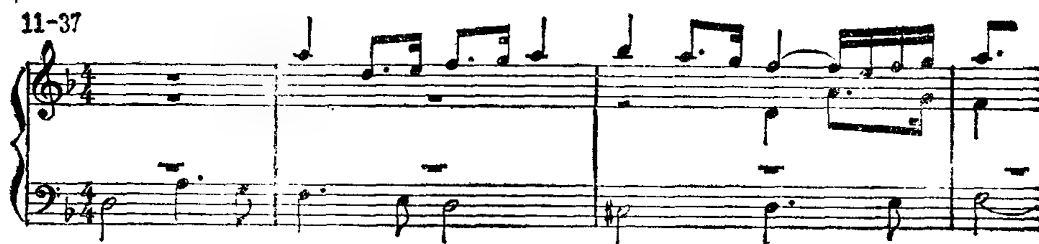
§ 18　答题的其他处理方式

在有的赋格曲中，并不把主题移上五度或下四度，挪到属调上作为答题，而是将主题倒影了作为答题：如巴赫《赋格的艺术》第五首：



但主题的倒影通常是留待呈示部以后、甚至整个呈示部分以后才运用，以形成音乐的展开，如巴$\mathrm{I}_{15、02}$，II_{22}。倒影答题一般采用主音对属音（即以第三级音为轴）的倒影模仿（见第五章模仿式二声部），不一定转到属调。

巴赫在同集第六首用了缩小的答题：



第七首用了扩大的答题：



这两个答题也同时是倒影的。主题的扩大和缩小通常也更多是在呈示部以后才出现。

有时，理论家也根据呈示部中答题第一次出现的不同方式，而将赋格曲分类为扩大的、缩小的和倒影的赋格。

§19　下面，再根据我们自己民族的音阶调式，与西洋的音阶调式比较，提出一些看法，作为写作主题时的建议。

西洋音乐通常只用大小调，所以，只有大调的赋格和小调的赋格；而我们通用五种调式，因之，可以扩大范围，写作五种不同调式的赋格。

西洋的规律，通常大调赋格的呈示部中只能出现大调的主调和属调，因之，主题和答题只能保持在主大调和属大调之内，避免调式的对比（避免出现小调）；小调赋格的呈示部中只能出现小调的主调和属调，避免出现大调。这条规律也应为我们遵循，如宫调式的赋格，呈示部就应当停留在宫调式和它上五度的宫调式之内，主题和答题不可脱离这两个调，避免调式的对比（别出现上五度的徵调式，商、羽、角各调式更宜避免），其他徵、商、羽、角各调式的赋格依此类推。

至于主题是转调还是不转调，转的话，怎样转，以及哪个主题应该用完全答题，哪个应该用守调答题等等具体问题，均可参考前面有关各节。

§20　根据第十章§8的分析，以及本章§2的叙述，我们已经知道赋格的中间部分通常从平行调开始，形成调式的对比。西洋一般只用大小调，因此毫无选择的只有一个平行调可用（即大调的赋格，中间部分由平行小调开始；小调的赋格，中间部分则由平行大调开始）。

我们应用五种调式，情况就大不相同了。

狭义的说，同音列的宫调式和羽调式是平行调，相当于平行大小调，同音列的徵调式和角调式的关系也类似。只有商调式没有平行调。

广义的说，对于任何一个调式而言，同音列的其他四个调式都是它的平行调。因此，中间部分开始时我们可应用的对比调式范围扩大了许多，有了选择的可能。但是，最好不要选择上、下五度的平行调式来作中间部分的开始（如C羽调式的赋格，中间部分不要以G角调式或F商调式来开始），因为上五度的平行调式（G角调式）和属调（G羽调式）同主音，呈示部分既已出现过属调，中间部分再用上五度平行调式就不新鲜了；下五度的平行调式（F商调式）又与下属调（F羽调式）同主音，而这个调性通常要留待再现部分之前才使用。所以实际上并没有四个平行调式可供选择。现将可以选用的调式开列如下：

宫调式赋格可以选它的同音列羽、角、商三个调式作为中间部分开始的平行调。

商调式只有宫、角两个调式。

角调式可以有徵、宫、商三个调式。

徵调式只有角、羽两个调式。

羽调式只有宫、徵两个调式。

另外要注意，中间部分既然是为了求得调式对比，才选用平行调作为开始，那么就应该把各调式主和弦的大小对比也考虑在内，即大主和弦的调式最好用小主和弦的调式来取得对比，小主和弦的调式宜用大主和弦的调式以取得对比。这样一来，由于宫、徵调式是大主和弦，羽、角、商调式是小主和弦，所以在上面的表中又淘汰了商调式的平行调角调式和角调式的平行调商调式。

但即使如此，也还不乏选择余地——少则一个，多则三个。

§21 我们采用的音阶和西洋有所区别这也是对于写作主题直接发生影响的原因。西洋的旋律是七声音阶的，所以几乎任何一个主题移到平行调上（大调主题移下三度，小调主题则移上三度）都不会产生丝毫问题。

我们的民族旋律多是五声音阶的调式，或以五声为骨干的调式。主题从一个调式移到其他调式上就未必合适，如果根据七声音阶的概念来生硬的移动，甚至会出现不堪入耳的音调，把很好的主题给歪曲坏了。因此，我们必须在呈示部分、写作主题和答题的这一阶段，预先考虑使移到平行调时能保持旋律的顺畅，免得进行到中间部分时，发生障碍，以致前功尽弃。

写作民族风格的主题时建议采用如下方式：

用四行谱，第一行谱写主题（不转调的主题，转调的主题），写作时考虑上述一切有关主题的事项。

第二行谱写答题，考虑是用完全答题还是用守调答题；如用守调答题是改动一个音，还是几个音等等。

第三行谱写平行调的主题，根据主题的音阶调式，斟酌选取合适的平行调式（可参考本书上集第五章中有关五声音阶的模仿和第四章二重对位有关旋律移位的内容），与

第一行谱同时写作，字字呼应。写作主题时就要预计到平行调主题的效果，避免写成后移到平行调时才发现效果不佳。

第四行谱写平行调主题的答题，与第二行谱相呼应，但可能备而不用。举例如下：

11-39

主 题 ♭E宫调式

答 题 ♭B宫调式

平行调主题 G角调式亦可作C羽调式处理

平行调答题 D角调式亦可作G羽调式处理

下面再举一例：

11-40

陈铭志：序曲与赋格"新春"

(a)

主题是E角调式，这里采用五声音阶的模仿，结尾处稍加改变，落入C宫调式，做为平行调主题：

(b)

由于这首赋格采用完全答题，未加守调的调整和改变，故我们不必把精确移上五度的答题一并列举。

如果某一主题同向移入平行调确实困难，亦可考虑用倒影的主题作为中间部分的开始。如以商音为轴，则宫调式主题倒影成为同音列的角调式，羽调式主题倒影成为同音列的徵调式，若以其他音为轴，则又产生各种不同的变化，增加我们选择的可能性。廖宝生的赋格"花鼓"便采用了这种方法，下面就是这赋格的主题及其倒影：

11-41



（三） 对 题

§22 非固定对题

当每声部各自演奏主题或答题时，其他声部则伴以对位旋律。可能每次主题出现时，伴随的都是各不相同的自由旋律，这就称为自由声部或非固定对题。

自由声部对于主要的音乐形象（主题）只起着一般的陪衬作用，如在巴I_1中，自由声部只是一些流动着的陪衬旋律；在I_{22}中，它们好象只是一般的旋律性较强的分部和声；而在I_5中，几个声部甚至构成了类似主调音乐式的和弦伴奏。

§23 固定对题

主题每次出现时，如果其它声部总以同样的旋律伴随，即称之为对题或固定对题。固定对题应该比自由声部具有更明显的特性（否则就没有必要将它固定下来了），和主题构成鲜明的对比关系，但其性格刻划不宜超过主题以致喧宾夺主。

当然，在赋格曲中固定对题一再反复出现，较之自由声部，其形象性必然更加鲜明；而且，固定对题总是在主题之后出现，由于先入为主，它的特性也难于超过主题。但起决定性的因素还是旋律本身，故我们写作固定对题时仍须注意掌握分寸。

§24 固定对题的数目至多也要比声部数目少一个，例如二声部赋格只可能有一个固定对题：

11-42





三声部赋格只可能有第一、第二两个固定对题：

11-43

(a)

固2

固1

主题

巴I 21



(b)

固2

固1

主题

肖21



四声部赋格只可能有第一、第二、第三三个固定对题：

11-44

(a)

巴I 12

主题

固2

固3

固1

(b)

肖18

固3

固2

固1

答题

几个固定对题的重要程度也并不一样，而是依次递减的——特性越来越不突出，也越来越不"固定"。但三声部赋格也可能只有一个固定对题，四声部赋格也可能只有两个，甚至只有一个固定对题，其他声部都是些自由旋律。

§25　在整首赋格中，主题每次出现，固定对题一般都应跟随陪伴，但时常由于音乐发展上不必要，或技术上不许可（如所有声部都忙于紧接，或某一声部出现长音等等）而将固定对题改变、省略或取消，如肖$_{1}$，巴Ⅰ$_{11}$。

§26　由于主题在各声部轮流出现，固定对题势必时而在主题之上，时而在主题之下，所以固定对题应该和主题构成二重对位（一个固定对题）、三重对位（两个固定对题）或四重对位（三个固定对题）的结合；一般都应用八度音程的转位偶尔也应用十二度音程的转位，其他音程则很少见。

§27　固定对题并不一定和主题一同开始，常比主题稍晚出现；但应和主题一同结束，配合主题、构成较完满的终止式。不过这终止式也可自由改动，象在繁复对位的变形结合中那样。

§28　当运用守调答题时，固定对题亦可相应地作一些改变，如：

11-45
(a)



(b)





下例两个固定对题都各作小小调整，我们只摘引了开始的一小节：

下例比较复杂，答题只调整了四个音（两拍半），第一固定对题将开始的八个音都改动了（仍是两拍半），和答题中调整的部分错开了半拍（前例第一固定对题亦同）；第二固定对题变化更多（三拍半），和答题中调整的部分错开了一拍半：

然而，调整的原则和前例是一致的。

§29 比较简单的办法是让固定对题晚一点出现，等答题中调整部分过去之后，固定对题随不需调整的部分从容开始，就省了固定对题相应随之调整的麻烦，如：

11-48

(a)

固定对题

主题

巴 I 16

(b)

答题

固定对题

或者相反，只根据答题中需要调整的这一部分来配写对题，这也可以避开配写时的某些困难，如：

11-49

(a)

固定对题

主题

巴 I 16

(b)

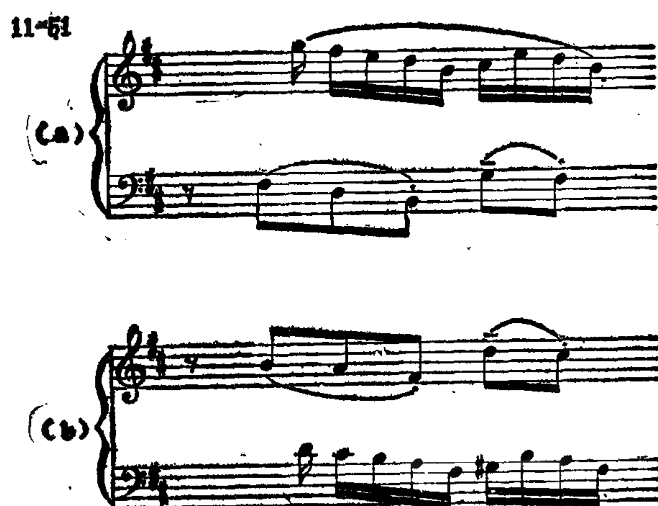
固定对题

答题

当然，巴赫在这里并非着眼于避开困难。在这首赋格中，显示出他不仅能够在主题和答题的前五个音上配写一段固定旋律，



而且还可以把这段旋律倒影后与主题、答题配合：



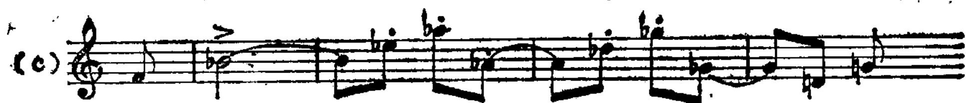
§30 有时，为了照顾演奏的方便，或演唱的可能，可以将固定对题的旋律，局部的作上下八度的改动，如肖斯塔科维奇第二首赋格的第一固定对题原来是这样的。



在第37—41小节处作了如下的改动：



第43—47小节时，节奏变化更为剧烈：



除了上下八度的移动外，旋律的音级并没有改变，稳固的保持旋律的音调特性。

主题偶尔也可以作这样的改动：



这里如果把主题完全移高五度作对答题，则对于男高音声部过于吃力，故自第九小节起，移低了八度音程。

§31　当主题需要作倒影处理时，固定对题亦可随之一并倒影，如：





§32　对题（不论固定对题或自由声部）不仅能够帮助主题明确调性（见§13，例11—20），也可以帮助主题避免进入不该去的调性，如在 I_{18} 中，巴赫并没有根据主题

的暗示，在第一小节和第二小节之间配上主调（#g小调）的终止式：

11-55
（a）
主题
固1
固2

这样，当答题出现时，就可以避免在重要节拍上明确地建立起呈示部中不宜强调的下属调（#c小调）：

（b）
固1
固2
答题

§33　学者可以自选一些作品，全面分析其中的固定对题。比如：

二声部赋格，可以选巴I_{10}，肖$_9$（以上各一个固定对题）。

三声部赋格，可以选巴I_2，肖$_3$，$_5$（各两个固定对题）。

四声部赋格可以选 肖$_4$（只分析到第45小节），$_{18}$（均三个固定对题），巴赫在四声部赋格中很少坚持运用三个固定对题，如I_{12}中第二固定对题时常空缺，第三固定对题只出现两次。

五声部赋格，肖$_{13}$（主要有三个固定对题），越到后来的固定对题就越不“固定”。巴赫I_{22}根本没有固定对题；I_4有一个固定对题，但不久就消失了（因为以后出现另外的新对题）。

我们民族调式的赋格主题，如果移到平行调时需要改动，则势必允许固定对题也相应的变化。

11-56　　陈铭志：序曲与赋格“新春”
（a）
固定对题
主　题



作　　业

根据已写成的主题、平行调主题和他们的答题配写固定对题（如系完全答题，只需根据主题和平行调主题配写即可）。

(四) 呈示部的布局

§34　在本章§1中曾经说过："赋格曲呈示音乐的特征，集中的表现在呈示部中。所有的声部必须依一定的规律，由少而多，模仿进入"这所谓呈示音乐的特征，和一定的规律，一般可以具体的归纳为如下几个重要的技术原则。

(1)所有的声部在呈示部中必须全部出现，不得有任何一个声部推迟、延缓至中间部分或再现部分才出来；因此，往往声部数目愈多，呈示部就愈庞大。

(2)每个声部进入时，都应能使人明显的听出来（可参看第七章§3、第九章§3有关声部进入顺序的部分）。

(3)所有的声部开始时都必须演奏主题（或答题），它们一般是按主调（主题）、属调（答题）交替的顺序排列。

(4)相邻声部中主题的音区尽可能靠近，一般距离四、五度音程，避免八度音程，切忌十一、十二度音程，但下两声部的距离不受此限。这不仅由于要取得效果良好的和声位置，而且由于上声部较宽的音区距离容易造成音乐的展开、高潮，故留待中间部分应用。

这些原则体现在不同声部数目的赋格中略有差异，下面分别具体研究。

§35　两声部赋格呈示部布局的方式只有两种：

①　主题——固定对题——
　　　　答题———
②　　　　答题———
　　主题——固定对题——

这两种方式都能够符合上述四原则。

两声部赋格比较少见，巴赫和肖斯塔科维奇的这两套前奏曲和赋格集中共七十二首赋格曲，只有两首是二声部的。两首都采用了第一种方式。肖9完全符合上述原则，巴

I_{10}。虽然两声部主题的音区距离为十一度，但只有两声部，它们可以认为是两个下声部，故仍符合第四项要求。

§36 三声部赋格呈示部布局的方式有六种，但是只有三种符合我们的要求（以下把几个固定对题应处的地位均一一注明，这并不说明每首赋格都必须有相应的固定对题）：

① 主题 ——
答题——固1 ——
主题——固1 ——固2 ——

如巴$II_{19、20}$，肖$_{2、8、19}$。

② 主题——固1 ——固2 ——
答题——固1 ——
主题——

如巴$I_{3、6、7、13、15、18、21}$

$II_{10、11、12、15、18}$

肖$_{3、7、11、14、16、23}$。

其中肖11的上两声部主题音区距离竟达十一度音程，似乎不合前述第三项要求。这是由于主题本身音域甚宽（十一度），旋律起伏较大，需避免声部交错。由于此曲是下行的声部顺序，所以不至于过早引向高潮。

③ 答题——固1 ——
主题——固1 —— 固2 ——
主题——

如巴 $I_{2、8、9、11}$，$II_{1、6、13、14、21、24}$，肖$_5$。

第四种方式虽然每个声部都能明显的听出，但是按主题、答题，或主调、属调交替排列，上两声部会达到八度的音区距离。

④ ┆…八度…………主题
主题——固1 ——固 2
答题——固 1

因此，在这两部作品集中都不曾采用这种方式。

第五种方式虽然没有前一种的缺点，但是最后一次主题进入时处在其他两声部中间，不易为人听出。

⑤ 答题—— 固1 ——
主题——
主题 固1 固 2 ——

巴赫只在$II_{3、4}$两首赋格中采用了这种方式，最后一次主题出现时，他很细心地

使上下两声部均与之形成明显的节奏型对比，让主题能为人听出。肖斯塔科维奇没有采用这种方式。

这种方式兼备前二种的缺点，两部曲集中均无其例。

⑥ 主题——固1 ——固 2 ——

┆… 八度…………… 主题——

答题——固1 ——

三声部赋格最为多见，在两部曲集的72首赋格中，就有37首是三声部的，超过半数。

§ 37　模仿式四声部有24种声部进入顺序，其中能够完全符合赋格呈示部布局各项要求的只有下列四种：

①

答题——

主题——固1 ——

答题—— 固1 ——固 2 ——

主题 ——固1 ——固 2 ——固 3 ——

如巴I_5，$II_{7、9、23}$，肖$_{1、6、24}$。

②

主题——固1 ——

答题——固1 ——固 2 ——

主题— —固1 ——固 2 ——固 3 ——

答题——

如巴$I_{18、23}$，$II_{5、16}$，肖$_{20}$。

③ 主题—— 固1 ——固 2 ——固 3 ——

答题——固1 ——固 2 ——

主题——固 1 ——

答题——

如肖$_{15、17、18}$，巴赫在平均律钢琴曲集中没有采用这种方式。

④

答题——

主题—— 固1 ——固 2 ——固 3 ——

答题——固1 ——固 2 ——

主题——固1 ——

如巴I_{24}、II_8，肖斯塔科维奇在24首前奏曲和赋格曲集中未采用这种方式。

然而，在赋格曲的传统中，这样的方式也很常见：

⑤ 答题——固1 ——固 2 ——

主题 ——固1 ——固 2 ——固 3 ——

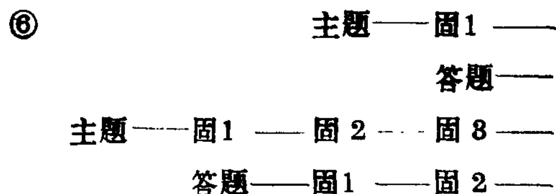
答题——

主题—— 固1 ——

如巴I_{16}、$_{20}$、II_{22}，肖$_{12}$、$_{22}$。

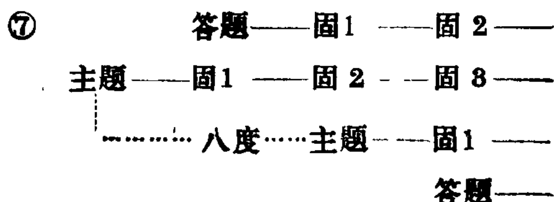
这可能由于在声乐曲中，男高音声部即使夹在上、下其他声部之间最后出现，由于其音区和紧张度，听起来仍很明显，于是即使在创作器乐的赋格曲时也保持这传统的习惯方式。至于巴赫这三首赋格之所以采用这种顺序，可能还有别的用意，详见下一节。

象下面这样的方式很少见：

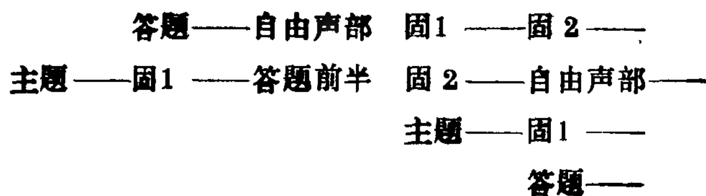


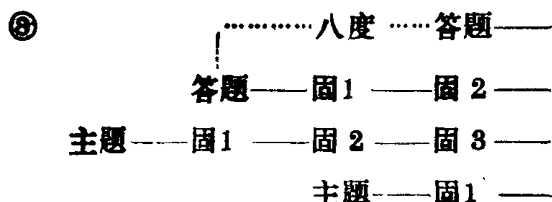
因为“女低音”夹在中间最后出现，很容易淹没在其他声部之中。只有巴I_{17}采用了这样的方式，他很仔细的让“女高音”唱一个长音，给“女低音”以显露自己的机会。

以下这两种方式固然能使每声部主题的进入都很明显，但会造成上面相邻声部之间过宽的音程距离：



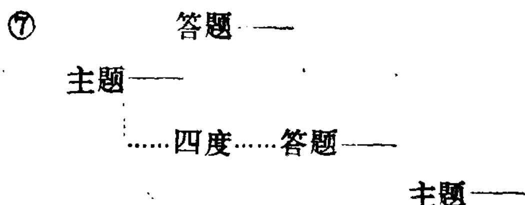
肖斯塔科维奇没有采用这种方式。巴赫也只在II_2和II_{17}中采用了这种方式，而且在II_{17}中他很仔细地在“女高音”答题之后、“男高音”主题之前，让“女低音”用答题的前半部虚晃一招，仿佛增添了一次额外的答题，填补了中间两声部之间的过宽距离：





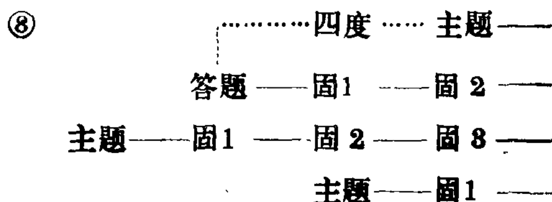
巴赫没有采用这种方式。肖斯塔科维奇也只有第四首采用这种方式。为了要避免上述缺点，巴赫有时在这两种方式中把主题和答题次序对调，于是，也可以获得较为完善的音高位置，如巴I_1：

⑦



或者，把应奏答题的声部改为也奏主题，如巴I$_{12}$、$_{14}$：

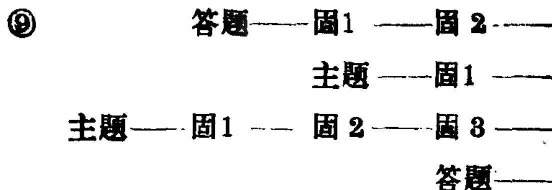
⑧



这些作法虽然不符合前述第三项原则，然而在四声部的赋格中，这样的调整使最后一次主题进入能够复归主调，从呈示部整体来看，调布局反而显得更为完善。这说明象巴赫这样的大师如何随心所欲而不逾矩地化不利条件为有利。这样的调整如果用在三声部赋格（见前一节第四和第六种方式）中，就不容易得到这样良好的效果。

至于象下面这样的方式就很少见：

⑨



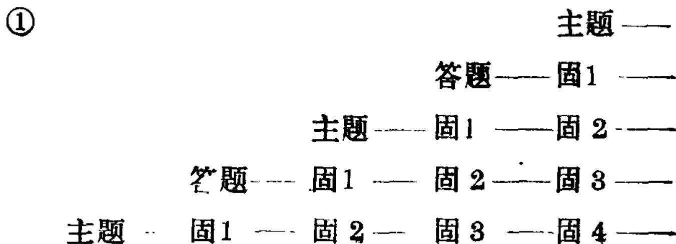
只有肖$_{10}$是如此。他在此曲中使"男高音"的旋律很快的上升，不致和"女低音"距离过远，"女低音"声部主题进入时，给下面声部一个长音，免得遮掩了它的光辉。

总计，这两位作家在二十四种方式中，只采用了其中九种，而在这九种中又只有前五种最常用，这是赋格曲写作的传统习惯。其他各种并非不可应用，只是各有先天的缺陷，运用时要注意弥补。

四声部赋格，在这两位作家的两集中，共有三十首，比三声部的少些，但是注意，这都是键盘乐器曲，而在声乐合唱曲、器乐重奏曲或管弦乐曲中，四声部赋格曲并不一定少于三声部的。

§38 五声部赋格比较少见，其呈示部布局尽管有一百二十种可能，一般只用下面两种方式。

①



② 主题——固1——固2——固3——固4——

答题——固1——固2——固3——

主题——固1——固2——

答题——固1——

主题——

巴赫每种只作了一首，即I_4（第一种）和I_{22}（第二种）。

由于声部较多，音区比较密集，如采用其他方式，忽上忽下，则不容易清楚的听出五个声部，等第四或第五声部的主题出现时，容易被认为前面某声部的补充呈示。但是肖斯塔柯维奇唯一的一首五声部赋格（第十三首）却采用了如下的方式：

③ 答题——固1——

主题——固1——固2——

答题——固1——固2——固3——

主题——固1——固2——固3——固4——

主题——

由于第五次主题进入时处于外声部，又和上面的邻近声部距离较宽（八度音程），所以还相当明显。

§39 呈示部中的声部进入顺序，有时可能和主题本身的旋律线条有关。试将下面几个主题和它们各自呈示部的布局对照起来看：



答题——

主题——固1——

固1——

答题——主题 固1——



答题——固1——

主题——固1——

主题——



答题——

答题—— 固1 固2——

主题—— 固1 —— 固2 —— 固3——

主题—— 固1 ——

就会发现，主题开始时旋律线中几个转折的音符，正好象暗示着呈示部声部的进入顺序。

下例主题：



开始的四个音是音阶的上行，两拍（主题最富特性的部分）辉煌的上冲气势，似乎决定了上行的声部顺序。

下例相反：

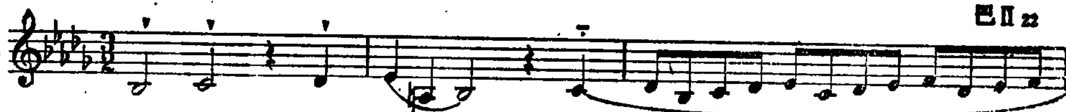


这个主题首部是叹息的下降线条，这首赋格的呈示部刚好就采用了下行的声部顺序。

更有趣的是下面三首赋格的主题：



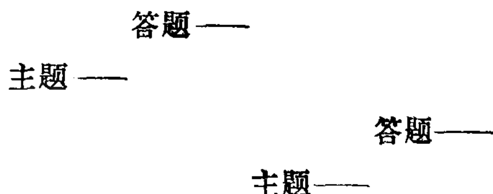






其中主题首部，或者整个主题的大致轮廓，构成了这样的曲线：

这三首赋格呈示部中也是如下的布局方式：



§40　重要的是呈示部布局所选择的声部顺序应和音乐内容相符合（参见第七章§3），尤其当表现具体的情节或特定的内容时（比如在歌剧或合唱中运用赋格），更须特别注意。如果这样选定的之顺序不合某项技术上的要求，难于处理，则参考前面§37第七和第八种方式，举一反三不难找出弥补之策。

（五）连接句　小结尾（小尾声）

§41　从呈示部的布局，我们知道，开始声部奏完主题后，应该由另一声部奏答题，而它本身就要进入固定对题（如果这首赋格有固定对题的话）。因此开始声部奏完主题时应该照顾后起的声部，为答题准备条件，还须考虑使主题顺畅流利地和固定对题衔接。所以通常需要在主题之后继续增添几个音符、或一小段旋律，这就叫作连接句。对单声部的主题而言，这个连接句又起着类似补充终止的作用，所以也称为小结尾或小尾声。

§42　连接句有时仅仅起着填充节奏的作用，以补足主题结束和另一声部答题开始之间的节奏空隙，如：

11-63　　巴Ⅱ23

答题

主题　小结尾　固定对题

又如巴Ⅰ$_{15}$。

如果固定对题的进入后于答题，连接句就只得继续伸展下去，这时、连接句可能与答题相遇，甚至同行，如：

Ⅱ-64　　巴Ⅰ$_{11}$

主题　小结尾　答题　固定对题

Ⅱ-65　　巴Ⅱ$_{24}$

主题　小结尾　答题　固定对题

§43 连接句可能有效的用作主题过渡到答题及其固定对题的转调部分，如：

11-66　　巴 I_7

主题　小结尾　固定对题

答题

又巴 II_{15}

也可能等连接句延伸到与答题并行的阶段才进行转调，如：

11-67　　巴 II_{20}

答题

主题　小结尾　固定对题

又如巴 $II_{16、17}$。

§44 连接句常是根据主题中不太突出部分的材料构成（如例11—67、69，又如巴 $II_{16、12}$），或者采自对题中的材料（如例11—66），否则往往只是一般的音阶式（例11—65）或琶音式（例11—68）的过渡。

§45 如果没有必要，可以不用连接句。

比如，主题刚完答题就进入，使连接句无处容身，如：巴赫 $I_{6、12、14、17、20、21、23}$，$II_{2、8、10、21}$，肖 $_{1、5、10、13、15、17、19、20、21、22}$。

如果主题和答题之间虽有一丝空隙，可是只够填上一两个音符，也无法形成接连句，如：巴 $I_{1、5、18}$，II_{11}，肖 $_{14}$。巴 I_{16}、II_5性质也类似。

也可能主题结束的音符刚好和答题开始的音符重叠，如巴 $I_{4、8、10、22}$，$II_{4、6、9、13、16、18、22}$，肖 $_{2、3、4、6、7、9、16、18}$。

甚至于主题和答题一开始就形成类似紧接部式的卡农式模仿，如巴 $I_{3、19}$，$II_{1、3}$。

另一种情况是固定对题的进入先于答题，占了连接句的地位，如巴I$_{2}$、$_{3}$、$_{12}$，肖$_{12}$。

上述各种情况，必是在调性与和声都允许的条件下才可能发生。

§45　在答题和固定对题奏完之后，为了将前面的这一对声部告一段落、和后面的主题间隔开，常需引入较长的连接句，这时，连接句的声部数目增为两声部，发展规模也较大，但是音乐素材的取得方式仍同小结尾，或用小结尾以对比、模仿和模进手法展开，如巴I$_{7}$、$_{11}$等。

§46　在四声部赋格中，第三声部奏完主题后，也可能出现一个三声部的连接句，但它的规模却不一定更大。因为两声部的连接句应该起着间隔两对主题形成对称结构的作用，三声部连接句则不如此。如巴I$_{16}$，肖$_{4}$、$_{10}$、$_{13}$等。

§47　由于每一首赋格的构思、主题的旋律性、调的安排……各不相同，所以连接句的用法也是千变万化的。如：

有的赋格整个呈示部中没有连接句（如巴I$_{1}$、$_{18}$、$_{21}$、$_{23}$），

巴I$_{24}$，第一次主题之后没有，第二次较大，第三次较小。

巴I$_{12}$第一次，第二次都没有，第三次较大。

肖斯塔科维奇却喜欢只在第二次主题（答题）之后用一次连接句（如肖$_{1}$、$_{2}$、$_{3}$、$_{4}$等）。

§48　虽然大多数连接句素材的取得及构成，都使它具有过渡、陪衬的性质，但有时它也可能具有展开的性质（如肖$_{18}$），有的连接句甚至具有和主题对比并置的倾向（如肖$_{17}$、$_{20}$）。

§49　如果采用以五声为基础的民族音调写作赋格，对于小结尾及连接句的转调处理尤须注意。因为，一方面如不避免原调的宫音，往往就离不开主调；另一方面，即使不出现升降号，仅仅强调了原有的非五声音阶音，也可能构成转调，如下例：

11-68

答

主　题

小　结　尾

第

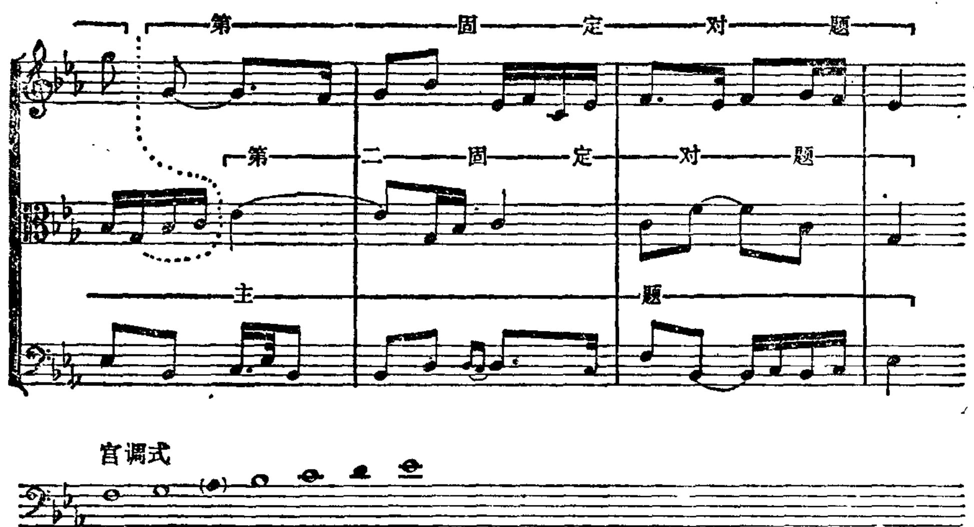
♭E消失前后调中介旋律

强调D音确立

♭E宫调式

♭B宫调式





§50 整个呈示部常在以主题（或答题）最后一次陈述完毕后，以主调或属调的终止式而告终。

§51 如果在其他体裁的作品中，局部应用赋格段，其布局、写法在各方面都不一定如此严格（赋格段的具体应用及分析，将在下一篇述及）。

(六) 对呈示部和补充呈示

§52 呈示部如意犹未尽，有时需要每声部各自再奏一次主题（或答题），仍然逗留在主调和属调中，形成第二个呈示部；从全曲整体的调式调性布局来看，类似三部曲式AA′BA中的A′部分，这就叫作对呈示部，或称副呈示部。

§53 但是，在对呈示部中，原来奏主题的声部现在却奏答题，原来奏答题的声部现在改奏主题；或者原来领先的声部现在回答，原来回答的声部现在领先。总之，常常是在

声部顺序或局部的调性布局方面和呈示部相反、相对，以避免雷同。此外，这些声部自然不必再象在呈示部中那样，从无到有，一一模仿进入了，只不过有时在主题之前稍稍休止、或跳动音高、或断开句逗，使它的进入更加明显而已，如巴I_{8}，$\mathrm{II}_{17、21}$。

§54　或者，更进一步，采用不同的复调手法，以取得异于呈示部的丰富变化，如在巴II_{7}中，对呈示部中的各主题更加靠近，形成第一个紧接部，II_{13}则反之，各主题距离更远，具有展开的意味，而I_{16}甚至采用倒影的主题构成对呈示部。

§55　不完全的对呈示部叫做补充呈示（或称附加进入）。

如：巴II_{14}（三声部）及I_{5}、$_{17}$（均四声部）各补充一次主题。

巴I_{3}、$_{7}$、$_{21}$、II_{19}、$_{24}$（三声部）各补充一次答题。

巴I_{13}、II_{4}（三声部）及I_{23}、II_{16}，肖$_{8}$、$_{24}$（四声部）各补充一次主题、一次答题。

巴I_{10}（三声部）及I_{12}、肖$_{16}$（四声部）各补充一次答题一次主题。

巴II_{22}比较特别，呈示部之后补充进入了两次。一次是主题，另一次既非主题，又非答题，而是主题上七度的模仿。它与主题紧接，完全服从主题，也约束在$^{\flat}$b小调中，所以对整个呈示部分的调性布局，没有任何不良影响。

§56　有时一个对呈示部犹有未足，于是需要再加补充呈示。巴I_{11}就另外增添一次主题，这里，将增添的部分并入对呈式部之内，形成第一个紧接部。

或者在呈示部与对呈示部之间增加一次主题，使之成为呈示部的补充呈示，如巴I_{18}。巴II_{18}亦同，但对呈示部颇不严整，其中低音部两次负担演奏主题，而非由内声部承担。

巴II_{23}亦类似，这是一首四声部赋格，在整个呈示部分中，主题和答题共进入八次，但是第六次进入之前有一个有份量的终止式，而且最后的三次主题将旧有的固定对题统统抛弃，另换全新的固定对题，因此，不能将这八次进入平分为呈示部和对呈示部。将它看作一个呈示部，附一次补充呈示，另外再加一个不完整的对呈示部（三次补充呈示）较为合理。

§57　如果主题本身短小，或者一开始就运用了紧接部，那末甚至需要两个对呈示部才能将整个呈示部分的主属调性稳定下来，如巴II_{3}、$_{4}$。但在这种情况下，常以不同的紧接部、主题的倒影、主题音级上的改变、引入离调或运用开放性的终止等手法，以避免过分严谨呆板取得丰富的变化。

§58　呈示部分中还会有某些比较特殊的情况。

如肖$_{21}$，这首$^{\flat}$B大调的三声部赋格一开始就有五次主题进入：

主题————　　　　　　　　答题——

平行小调主题————　　　　平行小调答题——

主题————

我们无法将之划分为三声部的呈示部和两次补充呈示，因为平行小调的主题和答题分别嵌在主题和答题之间，起着从属于主调和属调的效果，所以只能认为这首三声部赋格有一个包括五次进入的呈示部，并且扩及平行调及其属调的全境。这种局面之所以能够形成，是因为中间部分是从导音小调、而不是从平行小调开始。当然，这与近代和声风格及肖在调式调性布局方面的扩展应用有关。

另外，如前所述（§13、14）肖在许多赋格的呈示部中并不转调，答题仅作上五度模仿，并不明确进入属调，如肖$_{1}$、$_{5}$、$_{7}$、$_{13}$、$_{18}$、$_{23}$，或者坚持停留在主调中如$_{16}$、$_{23}$。这种现象从另一个角度看，似乎肖斯塔科维奇在赋格写作的传统基础上吸取了民间调式音乐的风格。也可以理解为呈示部中引入了平行调式，因为主题上五度的模仿，在大调中可以认为是引入了混合里底亚调式，在小调中则是引入了弗里几亚调式。由于它们是同音列平行调式，没有调号上的差异，故有时在连接句中引入变化音以增加变化，如肖$_{24}$。

§59　在呈示部和对呈示部或呈示部和补充呈示之间，经常出现一个间插部将它们隔开，但有关间插部的问题，须待下一章研究，现在我们可以暂时将之看作一个更大型的连接句。

§60　如果没有必要，当然也完全可以不用对呈示部和补充呈示，如肖除了前面提到的四首（$_{6}$、$_{10}$、$_{24}$各两次补充呈示，$_{21}$首有个五次进入的呈示部）以外，其他二十首都只有一个规规矩矩的呈示部。巴赫的四十八首中却只有I_{2}、$_{10}$、$_{22}$，II_{1}、$_{5}$、$_{8}$、$_{10}$、$_{12}$、$_{15}$、$_{20}$是这样，其他各首则或是具有比较复杂的呈示部分（从增加一次补充呈示到增添两个对呈示部），或者采用了更为变幻多端各不相同的结构。

§61　在本章结束时，学者应从前面提到的各首赋格中，择要分析一些完整的呈示部分，以对这一阶段的学习，作比较全面的总结。

作　业

可采用以前所作的主题对题等，根据以上所述全部内容，写作赋格呈示部。

第十二章　赋格曲的中间部分和再现部分

(一) 中间部分和再现部分总述

§1　赋格的呈示部分，尤其是其中的呈示部的写作，一般说是有严格的规律和传统的固定程式，但是，从中间部分开始，作曲家就有了更大的自由发挥其个人风格、创造性，以表现其具体、个别的特定内容。因之，不同作家的，甚至同一作家的每一首赋格曲，在细节上都几乎全不相同，所以这里关于中间部分、再现部分的写作也只能提供一些一般性的原则。

§2　赋格曲从中间部分开始，是用模仿式和对比式的复调手法进一步来揭示音乐形象（即主题），也可以说，中间部分是主题（也包括相应伴随的固定对题）在呈示部分以外的各不同调式调性上具有展开性质的进一步陈述。再现部分主题又回到原来的调性。这些部分是赋格曲必不可少的，也可说是赋格曲的核心。

主题的展开，不仅表现在调式调性的变化上，也常由各式各样不同的复调手法处理而取得，最常见的是使中间部分的主题陈述密接从而形成各不相同的紧接部。

为了避免主题单调地一再反复，避免段落不明、调关系混乱，所以这些主题陈述段落通常被模进手法构成的、转调过渡性质的间插部所隔开，它在结构上仿佛是主题陈述段落的陪衬。

另外，赋格中有时需要用某一个长音来强调功能或调性，或者需要一个结束部以总结全曲……等。以上说的就是赋格曲呈示部分以后的一般概括的情况。

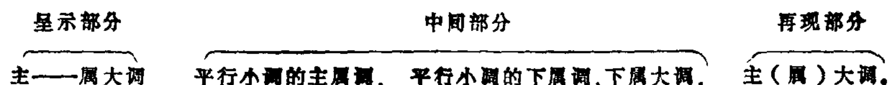
§3　上述每一课题都可能牵涉到中间部分和再现部分的全局，加上前面§1所说的情况，我们很难在每一具体问题上都找出恰当的实际谱例，所以这里我们先讲一些总的原则，配合少数实例，然后再选一些完整作品进行分析。

(二) 主题陈述段落的调式调性布局

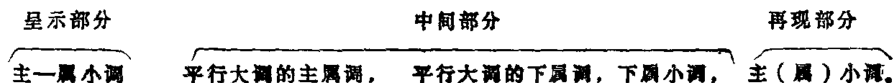
§4　由于单主题赋格曲缺乏阶段性对比的主题素材（见第十章§9，§10），所以主题的调式调性布局就突出地具有曲式结构（呈示、展开和再现）的意义。

§5　在大小调体系的西欧古典音乐中，大多数赋格曲的调式调性布局具有如下的三部曲式性质（故我们称之为三部性调布局的赋格曲），

大调赋格



小调赋格（常与大调赋格相反）



注意这样几个原则：

（1）大多数古典作品中，整首赋格的主题一般不超出近关系调的范围。

（2）中间部分大多数从调式对比的平行调开始。以后就比较自由，比如调式先后的顺序不定，也可能缺少某一个调，甚至在少数作品中也可能进人其它某个稍远关系的调上去。

（3）中间部分，主题一般避免在主调上出现，除非仅仅是作为下属调的答题（从属于下属调的主题陈述段落）。

（4）中间部分末尾出现的下属调，可以与呈示部分的属调取得均衡，但这下属色彩有时延至再现部分出现。

§6　近代、现代作家的赋格曲中，一般说，呈示部分和古典作品没有多大差别(绝大多数仍是主调和属调），中间部分也仍以平行调开始。

肖斯塔科维奇在大小调体系的基础上引用了其它调式（见前章§58），中间部分开始时，他有时根据同样的原则，不用平行大调，而用与之同主音的混合里底亚大调，如肖$_{14}$、$_{18}$，或者不用平行小调，而用与之同主音的弗里基亚小调，如肖$_{13}$。至于前面提到的肖$_{21}$，呈示部分中已经运用了平行小调，中间部分却由导音小调开始（参阅前章§58），这在肖的作品中也是少见的。这些作品在接下去的段落中常常作更复杂的发挥，多少要超出近关系调的范围，以致那些不到远关系调去的赋格反而好象是稀有的例子了，这显然与近代的音乐风格和和声风格有关。

当然到了再现部分，就又和古典作品一致了。

§7　现在再估计一下我们写作赋格时所处的情况。

一方面，我们的民族风格的旋律常是以五声音阶为骨干，处理起来常比西洋的七声音阶困难。如前所述，一个主题，移到某一个平行调上，不一定能够合适。另一方面，我们运用五种调式，这就比西洋只有大小调两种调式要有利多了，所以我们写作中间部分和再现部分时在调式调性布局方面，也完全可以将传统的原则根据自己的条件运用。比如：呈示部分中顶多只可能出现两个调，一个是主要的，一个是从属的，它们的调式应该是统一的，调性应该是最近关系的。在大小调体系中这只可能是主调和上五度的属调。这对我们也适用，但是，在另一些情况下，比如角调式的赋格，我们采用下五度的下属调作为从属调（即下五度的答题）也不是不可能的。

中间部分仍应该以对比的平行调式开始，但是有不止一个平行调式可供选择（见第十一章§20），以后可以转入其他调式调性，但也不必将五种调式统统搬来堆砌在一首赋格之中，已选定的两个调式已足。还要注意，如无必要，则不反复已用过的调式调性。

再现部分回到主调，须注意，如果呈示部分中用了属调，则再现部分最好经由下属方向转回主调，如呈示部分中用了下属调，则反之，以求得调性的均衡并加强肯定主调的分量。

关于民族音调的赋格的调式调性布局，只能勾出这样一个大致的轮廓，不可能作出过于具体的规定。

（三）主题陈述段落的安排

§8　某一个调的主题陈述段落，可能只由一个声部奏一次主题就算交代过去了，如巴 I_{13}、II_{21}、23。

更多见的情况，是用一对声部形成主题和答题这样的关系，以构成一次主题陈述段落，如巴 II_{15}、肖10。

也可能一次主题陈述段落包括一组主题，甚至相当于一个呈示部的分量，如巴 I_{61}、肖$_{22}$，但不必象呈示部那样声部由少而多，一一模仿进入。声部顺序、主题和答题的关系、音区、固定对题的地位等等也都不必服从呈示部的规则，一般只要遵守下面几个要点：

（1）为使主题明显，常在进入之前用短小时值的休止符。

（2）任何一个声部一般都不连续反复同一材料（主题、固定对题等），即使是用连接过渡性的句子将它们隔开，也很少用。

（3）同音高（或相隔八度）的同一材料，甚至在两声部之间也少连续使用（紧接部除外）。

（4）前后相邻的两组主题陈述段落，一般避免采用同样的声部顺序。

总的要求是尽可能避免反复单调，经常要有所变化，使音乐能够有新鲜感地发展延续下去。

§9　中间部分的幅度可长可短。短到中间部分可能只出现一次主题陈述段落，甚至只包括一次主题（这是最低的限度，否则没有中间部分了），如巴 II_7，而且这首赋格根本没有引入平行调，长则不限，一方面根据内容申述的需要，另一方面也要顾到和呈示部分、再现部分的适当比例。

§10　再现部分中的主题进入，除了在调性上具有再现意义以外，其他方面都常和

呈示部分不完全一样。应当是动的再现，而非静的再现。再现部分虽然也可能包括两次主题陈述段落（如巴I_{9}、$_{16}$），但通常总较呈示部分简略，最后常有一个结束部。

（四）主题陈述段落的复调手法处理

§11　为了要在全曲或某一局部取得动力推进、高潮、变化、展开、稳定等等不同效果，常常将主题与主题的结合，或主题本身，做各式各样的变化，广泛运用各种不同的繁复对位。

§12　其中最常见的是用紧接部来构成主题陈述段落，即当一个声部主题还未奏完时，另一声部的主题就提前进入。这实际上是一种卡农式模仿，与呈示部中主题奏完，答题才出现的简单模仿相比，显得更为紧凑。紧接部是赋格中形成情绪高涨、趋向紧张的最有效，因而也是相当重要的手法之一。

§13　如果从一首赋格的整体来看，音乐不停地发展下去，要逐步达到高涨，显然只用一个紧接部就常常不够了，所以往往需要一系列互不雷同的紧接部来构成各个主题陈述段落。各个紧接部一般依据如下这样的原则来处理：

（1）声部数目逐渐增多。

（2）模仿的时间距离逐渐接近。

（3）模仿的音程度数逐渐复杂。

这些原则不是孤立的，而是互相配合、综合运用的，总的目的是逐渐达到高潮，而不是造成越来越松懈的效果。学者可将巴II_{5}中的主题陈述段落段作一番大致分析，将其中各紧接部比较。

§14　虽然很多赋格都有不止一个紧接部（如肖$_{1、2、3、9、10、11、18、22}$等），但是也有很多赋格根本没有紧接部，也有少数赋格呈示部开始时主题的进入就已具有紧接部的性质（如巴II_{3}）。中间部分通常还可以采用其他办法取得展开的效果（这首赋格后来逐渐导入快速细碎的节奏，并引用了缩小及扩大的主题）。总之，一首赋格中用不用紧接部，如果用，应如何处理，都决定于音乐发展的需要。

§15　紧接部的写作方法

（1）写作主题时，用繁复对位手法写出卡农式模仿的各种变形结合，为紧接部及早准备。

（2）根据现成的主题在不同的时间距离，不同的音程度数上尝试配写。

（3）只用主题的前部，等紧接的模仿出现后，根据模仿声部将主题的后部作适当的改动，保留原来旋律线条的大致轮廓（实际就成为自由模仿或简单模仿），就能使人感到紧接部的效果。

在紧接部中，固定对题就常常是截头去尾，甚至完全不要。

§16　下面再谈几种比较少见的手法，但是从音乐表现上说，并不一定是次要的。

（1）主题的倒影，常常能起变化展开的作用，如巴 I$_{14}$、$_{18}$、II$_{22}$，肖$_{9}$等。

（2）主题的缩小，常在展开的部位，作短小音型的处理，和奏鸣曲展开部中主题的某些音型处理类似，如巴 II$_{9}$，肖$_{13}$等。

（3）主题的扩大，常出现于中间部分的末尾，或再现部分中，处于全曲的后部，多安置于下声部，具有隆重、稳定、安静的感觉，起收拢的作用，如巴 II$_{3}$等。

§17　各种手法可以而且经常综合运用，如同时扩大和倒影，或者又缩小又倒影又紧接等等，组合的可能性极多，作法同紧接部。如：肖$_{3}$ 扩大、倒影，肖$_{11}$ 扩大、紧接，巴 I$_{8}$紧接、扩大、倒影，II$_{3}$紧接、扩大、倒影、缩小。

§18　最后应该强调一下，尽管主题本身有可能作这么繁多的变化，有多种多样的手法可供采用，但具体运用仍要根据音乐的内容来决定是否需要如此展开。如巴 I$_{2}$、$_{7}$，II$_{10}$、$_{13}$、$_{15}$、$_{16}$、$_{19}$、$_{20}$、$_{21}$、$_{23}$等，主题就始终是平铺直叙，并没有出现各种花样。

（五）非主题陈述段落

§19　为使各个主题陈述段落连接顺利，层次分明，在大多数赋格中，都用一些非主题陈述段落将它们间隔开来。

§20　非主题陈述段落一般都以间插部的形式出现。

间插部的音乐性质应该是比较中庸平和的，其特性不可超过主题陈述段落以致喧宾夺主。通常避免引入新的旋律，往往根据主题陈述段落（尤其是根据呈示部）中旧有的材料（如主题或对题的片段音型、小结尾或连接句的素材等）形成。有时还减少间插部的声部数目，以免与主题陈述段落混淆。

§21　间插部应在不同调主题陈述段落之间起连接过渡和转调的作用。显然，主调音乐的转调手法是难于承当赋格曲中这种任务的，故一般需用卡农式模进或对比式模进的复调手法来写作间插部。

§22　从一首赋格的全曲来看，既需构成完整统一，又要求丰富变化，故许多间插部常常是用一个或几个同样的素材，以不同的复调手法来构成，各种繁复对位的采用，往往是不可忽略的。

§23　全面仔细地分析一些赋格中的各个间插部，可选用巴 I$_{7}$、$_{13}$、$_{17}$、$_{18}$、$_{21}$、$_{23}$，II$_{15}$、$_{17}$、$_{21}$，肖$_{10}$、$_{18}$等首。

§24　呈示部分和中间部分之间的那一个间插部究竟是属于哪一部分，常常是不明显的。这通常要根据它是属于前调或不属于前调来决定。如：巴 II$_{1}$、$_{5}$中这个间插部属于呈示部分，而 I$_{13}$则属于中间部分。有时一个前调的终止式处于这个间插部中间，于

是它就只得一分为二，前半属于呈示部分，后半属于中间部分，如 I_{16}、II_{15}。

§25 在肖斯塔科维奇的赋格中，间插部有时具有和主题陈述段落形成对比并置的倾向，如肖 $_{17}$、$_{20}$。这常由于间插部的分量长度和所用材料等因素而引起，但即使引入了新的旋律素材，其特性亦不可超过主题陈述段落。

§26 从前面所述（音乐的性质、所起的作用、采用的素材和应用的手法）来看，间插部和连接句、小结尾并没有什么不同，它们之间的区别主要是在赋格曲中所处的地位不同。

连接句通常指任何一个主题陈述段落内部的一声部主题和另一声部主题之间的过渡，小结尾常是专指呈示部这一个主题陈述段落中第一次主题到答题之间的单声部的连接句，以后的连接句虽然已可能具有间插部的性质和意义，但它们一般还只起着同一调式的四五度关系之间转调的作用。

间插部则是指不同调的各次主题陈述段落之间的过渡，它要负担各调式调性之间的转调任务。作为"更高一级"的过渡，一般的说，在同一首赋格中，它的规模和幅度常比连接句长大，但须注意，由于每一首赋格的构思各不相同，这一首赋格中的连接句完全可能比另一首赋格中的间插部还要长大。

§27 在写作民族调式的赋格时，如果采用以五声为基础的音调，首先须明确这个间插部应该由哪一个五声音列转到哪一个五声音列，再考虑要进入什么调式，怎样肯定调功能。这样才能将新调主题自然引入，使这主题进入时确有如水到渠成（可参考第十章§49，并分析附页谱例 ♭E宫调式赋格曲）。

§28 有时，非主题陈述段落的性质和分量都不足以构成一个间插部，只不过是一个稍微扩展了的终止式，如巴 I_{11}第44——46小节。

§29 也有的赋格中，某两次主题陈述段落直接相连，中间根本没有非主题陈述段落，如巴 I_{23}第18小节，II_{17}第24小节。

有时甚至整首赋格曲都没有非主题陈述段落，主要音乐形象的进展十分紧凑，一气呵成，如巴 I_{1} 。

作　业

选取前面作业中已完成的赋格呈示部，根据自己的构思，作整体的大致布局——如：中间部分和再现部分共有几个主题陈述段落，调式调性如何布局，声部如何安排，运用几个间插部，用什么材料构成，它们如何对照、呼应又怎样达到变化、统一，等等。这个提纲性的布局经过教员的修改、确定以后，再据此进行写作。但可以把呈示部分之后的第一个间插部和中间部分的第一个平行调主题陈述段落先写出来，因为这两个段落是比较确定没有什么活动余地的。

（说明　第一首赋格的作业中并不一定要求运用主题的扩大、缩小、倒影及紧接部）

(六) 长音、结束部及其他

§31　赋格曲中，有时需要以长音（持续音）的方式强调某一个音，用来明确调性或肯定调功能，一般多用在中间部分和再现部分。

在呈式部分中，调式调性已十分明确，各声部也都有各自的任务，所以呈示部分根本不需要长音。

中间部分，音乐正要向前发展，常常并不需要稳定地停滞在某一个调上，但是为了给再现部分主要调性的引入准备条件，所以中间部分的后部有时可能出现一个属长音，如巴II_{15}。

再现部分中，尤其是结束部（详见下文）中运用主长音可以得到稳定、安宁的效果，使全曲能够完满地结束，如巴I_{1}。

§32　长音大多用在最低声部，但偶然也有置于上声部或内声部的，如巴II_{1}。

§33　长音也可以加以装饰，如巴II_{10}，肖$_{2}$，于是，实际上就成为不“长”之音了。

§34　在作品中用不用长音、怎样用法，都非常自由，有许多赋格中根本就没有长音，也有的赋格中，其长音并不属于以上指明的部位，也不在主音或属音的音级上，如巴I_{11}。

§35　为了一首赋格能完满从容地告终，避免过于急促的突然停顿，在全曲最后一次主调的主题陈述段落之后，常常需要一个结束部。

结束部可能增多声部数目，也可能引入主调性的陈述手法，如巴I_{2}。

§36　从结构上看，结束部不过是一个扩展了的终止式，这个终止式可能属于下面这些不同的情况：

（1）最后一次的主题停在属和弦或属调上，因之，不得不用一个主调的终止式引回主和弦，如巴$\text{I}_{17、23}$，II_{9}。

（2）或者最后一次主题停在第六级和弦，形成阻碍终止，也必须用一个主调的终止式以引回主和弦，如巴$\text{I}_{3、7}$。

（3）即使最后一次主题已停在主调的主和弦上，也仍然常用一个补充的终止式来加强肯定主调的结束，如巴$\text{I}_{11、12、13}$，$\text{II}_{8、19、20、22}$，甚至是个大肆扩张的补充终止，如巴II_{10}。

§37　如果在最后一次主题之后，加入一个间插部再引进终止式，则更富效果，如巴$\text{I}_{18、21}$，$\text{II}_{5、7、11、12、13、23}$。

§38　即使其中出现主题（如巴$\text{I}_{2、4}$），甚至出现主题的紧接模仿（如巴$\text{I}_{1、20}$），也不视之为一次主题陈述段落，而仍将它归之于结束部，因为这些主题只不过飘浮在终止和弦的主长音上，起着余音袅袅、回味不绝的效果而已，如果只出现主题的片断

（如巴Ⅰ$_{3}$、$_{6}$）则这种效果更为明显。

§39　也有的赋格根本没有结束部，最后一次主题的结束音，就处于全曲的终止和弦上，如巴Ⅰ$_{14}$、$_{16}$，Ⅱ$_{17}$、$_{24}$。

也有的赋格具有极为庞大的结束部，如巴Ⅱ$_{1}$的结束部竟占全曲四分之一以上，比呈示部分、中间部分或再现部分都要长大。

§40　在一首赋格的进行过程中，通常应该永远保持着不停流动的节奏，但是在结束部之前、结束部内部（如巴Ⅰ$_{2}$、Ⅱ$_{16}$）甚至再现部分之中（如巴Ⅰ$_{20}$），一般说在全曲即将终止之时，也可能出现突然的停顿，几个声部一同休止，或任意延长，以预示赋格的结束，并加强和弦的功能推进力量。

有时在一个不稳定的或不协和的停顿和弦上，甚至可能出现一个胚胎性质的终止式华彩段落，如巴Ⅱ$_{10}$、$_{15}$。

§41　了解有关中间部分和再现部分的这些问题之后，应该全面分析一定数量完整的三部性调布局的单主题赋格，可以选取巴Ⅰ$_{7}$、$_{9}$、$_{11}$、$_{13}$、$_{16}$、$_{18}$、$_{21}$，Ⅱ$_{1}$、$_{7}$、$_{15}$、$_{16}$、$_{17}$、$_{21}$、$_{23}$，肖$_{6}$、$_{10}$、$_{14}$、$_{16}$、$_{17}$、$_{18}$。

须注意，本章提出的理论原则，并不一定全部具体体现于每一首赋格中。有一些赋格曲离开甚至违背了某一项或某几项具体原则，这是可能的。

§42　前面分析的基础上，现在提出一个问题，即声部数目和音乐内容（音乐形象——主题——和它的展开）之间有什么关系。也就是说，为什么这首赋格要用两个声部而另一首赋格却用五个声部。在第十一章§8中曾谈到主题的长度、音域与声部数目之间的关系，现在再进一步予以说明。

声部多少不仅是数量上的不同，而且往往更深地体现出许多质上的差别。

一般的说，声部愈少，就愈善于表达具有下列特性的音乐内容：

1、速度较快、规模较大、音区较宽的主题，可能具有隐含多声部的效果。

2、规模较大，可能有与主题陈述段落对比并置的插部。

3、透明的织体写法，清楚干净的和声，可能有短暂的离调。

4、发展时音区的变化不太大。

5、不用紧接部，或用得少、用得简单。

6、不用或少用扩大、缩小、倒影的主题。

7、少用或不用长音，两声部的赋格甚至不可能用长音。

声部愈多，相反地就往往适合于表现另一些方面的特性：

1、速度适中、甚至较慢，规模不很大，音域较窄的主题。

2、没有发展得很大的插部，插部往往只起着连接过渡的作用。

3、浓厚的织体写法，凝重的和声，可能有较长的转调。

4、发展时，音区的变化可能很大。

5、紧接部常起很重要的作用，用得很长，越来越复杂、紧凑。

6、常用主题的扩大、缩小、倒影等各种变化。

7、可能用长音，同时也需要用长音。

实际创作中的情况是千变万化的，这里只能做一般性的概括。

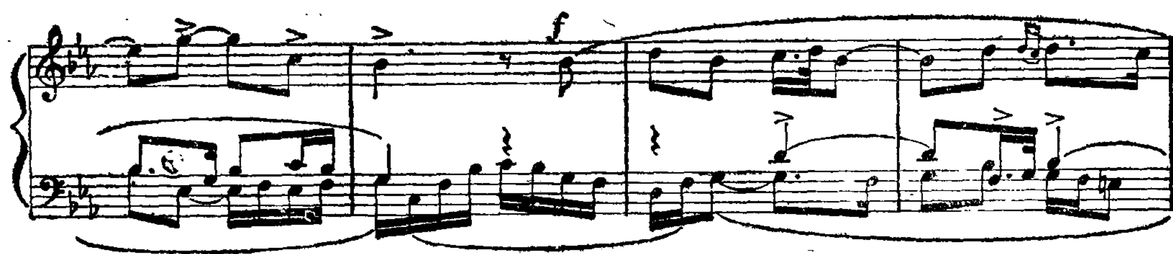
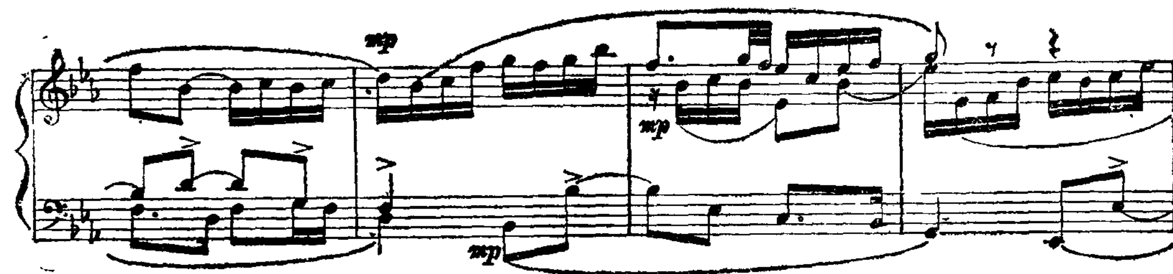
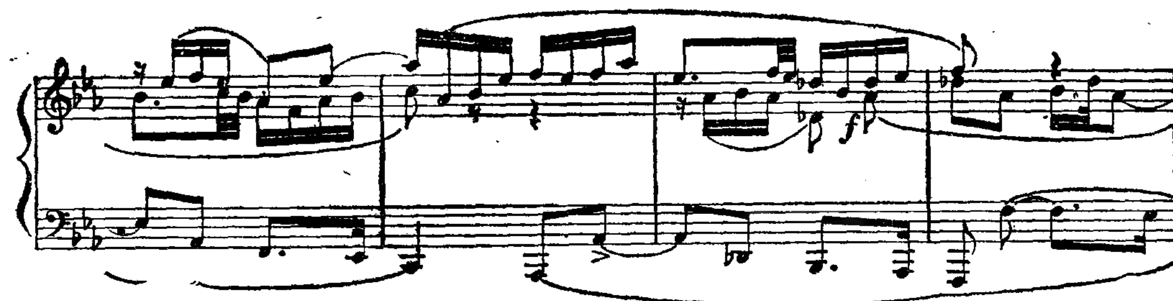
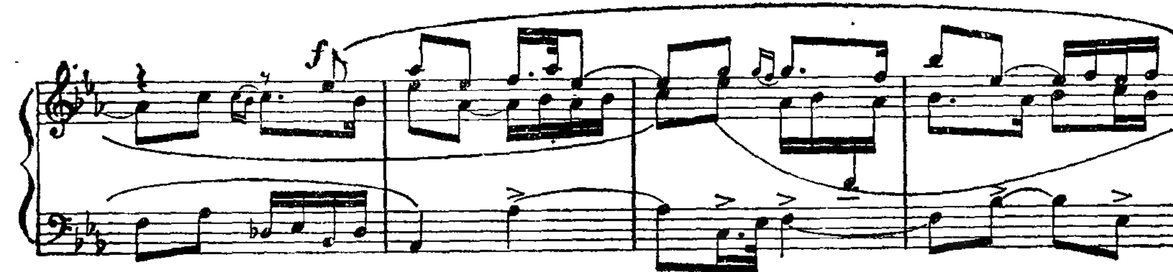
附：下面是一首供分析的完整的曲例：

三声部赋格曲

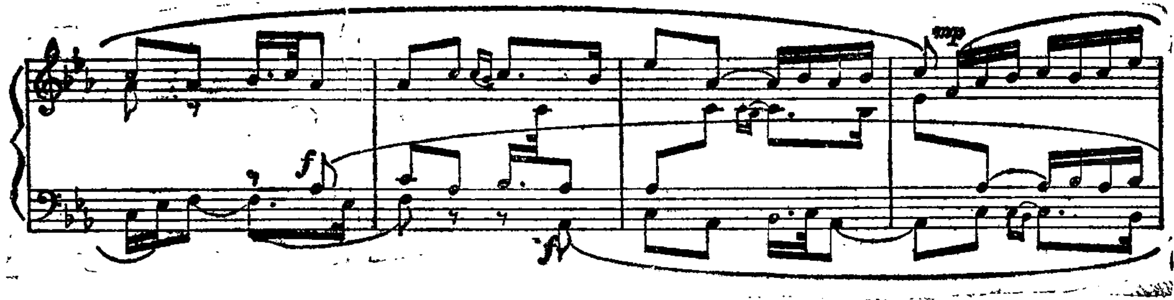
（主调采用京戏音调）

中板 英武地

段平泰曲


f

mp
mp
mp

f

f

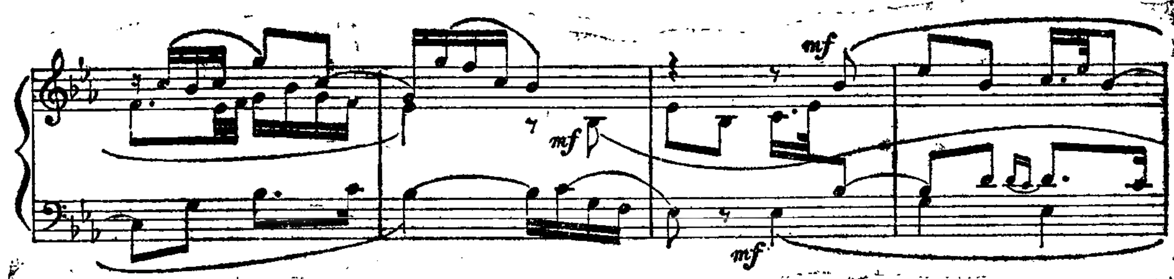
f



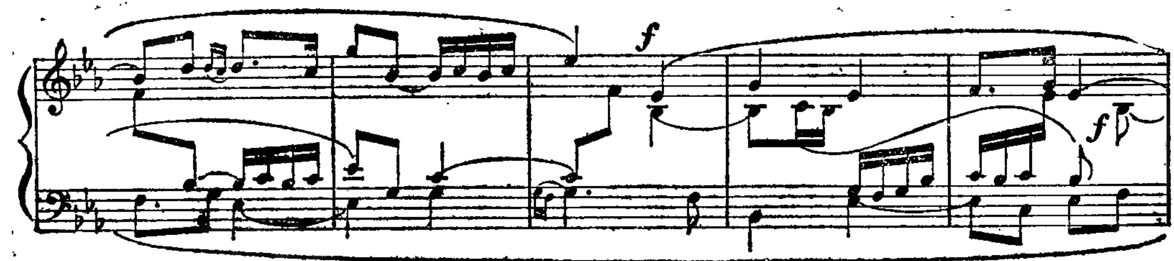
mp
f
f



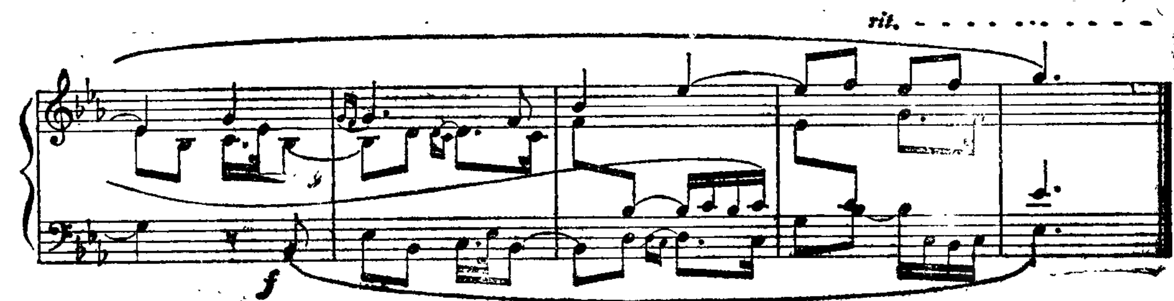
mp
mp



mf
mf
mf



f
f



rit.
f

第十三章　赋格的调布局和结构的其它方式

§1　前一阶段学习中，只涉及赋格的三部性的调布局（尽管在涉及其它方面某些细节时，曾经举过一些非三部性调布局赋格的片段的谱例）。

然而，实际上有很多赋格却并非如此，由于每首乐曲的内容、主题不同，作曲家的构思、处理各异、由于和其它体裁形式的乐曲互相影响、渗透，就产生了各种其它方式的调布局，引起了结构上许多变化。

现在只需选择一些典型谱例，着重从调布局方面进行整体的分析，就很容易理解不同的布局给予结构的影响。

§2　二部性调布局

见巴I_{10}，如果我们机械地只就主题所经过的调来观察，仍可能得出三部性调布局的结论。但如更细致地注意其整体的调性及和声终止式的安排，就会发现两处由平行八度所构成的最重要的终止式（第19—20小节a小调及第38—39小节e小调）使全曲形成了两个均衡、对称的部分，只不过声部上下颠倒、调关系不完全一样而已。另外，此曲最后只有四小节，主题出现得又不完整，把它作为一个独立的再现部分，未免牵强，作为一个二部形式的结束部反更合适。

§3　古奏鸣曲特征的二部性调布局

见巴I_{6}，这首赋格调布局的二部性质比前一首更为明显，它根本没有平行调的主题作为呈示部分和中间部分的分界线，而在第21小节处却有一个强烈的属调完全终止，将全曲分成几乎完全相等的两个部分。

对照这两部分某些相应的地方，如第9—14与30—35小节、第17—21与39—43小节诸处，就会发现这对称的两部分中，除了几小节过渡的间插段不同以外，大都是一样的，只不过第二部分中有时用了旋律的倒影、繁复对位的变形结合或整个移动一个五度音程而已，于是就形成了第一部分由主调到属调、第二部分由主调（尽管主题是在属音级上开始出现，但调性却是在主调上）到主调这样具有古奏鸣曲式特征的二部性的调布局。

§4　奏鸣性的调布局

巴I_{8}，三声部的呈示部之后，通过一个间插部引向一次属调的补充呈示，形成了整个的呈示部分，而在由42小节开始的再现部分中，起初和呈示部分完全一样，后来通过

一个间插部引回一次主调的主题进入。从调布局的角度看，跟奏鸣曲的主部、连接部、副部在呈示部中和再现部中的表现简直一样，因此称之为奏鸣性的调布局。

§5　回旋性的调布局

在一般规模的赋格曲的中间部分，主题通常要避开主要调性（主调和属调）而采用其它关系调，以加强再现部分返回主调的必要性。但某一首赋格如果声部较多、幅度较长、或者主题作扩大、缩小、紧接、倒影等各种变化，而且间插部又很少，或不充分展开，总之，如果主题出现次数很多，甚至整首赋格都要靠它独立撑持，在这种情况下主题在中间部分若仍视主要调性为禁地，则势必转入过于疏远的调性中去，而且频繁不断的转换新调，又会影响整曲的平衡和稳定，再加上主题本身已经作了多样的变化，也不必要把调式调性处理得太复杂，因此，常在中间部分正式安排一次（或几次）主调的主题呈示段落，就形成了回旋性的调布局，如巴 I_{20}、II_{22}。

肖斯塔科维奇有些赋格规模颇为宏大，加上他所用的调式、调性的范围比较宽广（常不仅限在几个近关系调之内），这就更需要经常地提醒主要的基本调性，他的不少赋格都属于回旋性的调布局，如肖$_{3}$、$_{5}$、$_{7}$、$_{9}$等。

§6 各种调布局方式都不是刻板的公式，只是从调关系的角度来分析，提出的几种类型，以便理解它在曲式结构方面的作用。必然有某些赋格，难于机械地套入某一类型，也可能某一首赋格同时具有两种不同的特征，如前面提及的巴 I_{3} 是作为奏鸣性调性布局来举例的，但它在中间部分中也曾到过主调和属调，又具有回旋性调布局的因素。

附：小赋格

小赋格（Fughetta）这个辞的含意实际并不是象字面上那样明确的，它和赋格并没有一个绝对的界限。赋格、小赋格的区别，并不单纯是从分量的“大”“小”上理解，而是经常要联系到音乐性质的“轻”“重”上去。

大体上说，所谓小赋格，是指或多或少具有以下这些方面特征的赋格曲：

（1）声部数目较少。二、三声部的小赋格比较普遍，四声部的小赋格就很罕见，五声部的小赋格几乎未见先例。

（2）篇幅较短小。当然不是单指长度，而是要和速度联系起来。

（3）调布局简单。几个近关系调不一定全部出现，有时平行调式都可以省略。

（4）结构简略。可能没有中间部分，于是就只相当于一首赋格的呈示部分（呈示部和对呈示部）了。巴赫写过一首F大调小赋格，后来他将它按原样移高小三度，后面再增加了一倍以上的篇幅，并添了一首前奏曲，编在《平均律钢琴曲集》中，于是原来的小赋格就名副其实地成为一首赋格曲的呈示部分了（学者可分析巴 II_{17} ♭A 大调赋格的前24小节）。

（5）复调手法简单，少用紧接段，主题的扩大、缩小、倒影等复杂的处理也较少

见。

（6）随心所欲，不够严格。可能各方面都比较自由，如声部也许有所增加，或者忽然出现了主调手法的段落（这在赋格曲中一般是不允许的）等等。

（7）演奏技术浅易，类似小奏鸣曲。

除了这些具体的特征之外，最重要的是音乐内容应是“小”的，这首先体现为主题的性质常比较天真、稚气、轻快、浅显，和声比较清淡，较少出现变音体系，音乐的展开比较简单、朴素等等。总之，各方面都不如赋格曲那样严肃、凝重和深厚。学者可分析巴赫：G大调小赋格、d小调小赋格，D大调小赋格，亨德尔：D大调小赋格（自组曲第4）、D大调小赋格等等。

第十四章　其它类型的赋格

§ 1　前面章节中所述均以带固定对题的单主题赋格为基础。现在应涉及“概述”中提及的其他各种类型的赋格（可参阅第十章，§ 5赋格曲的分类）。

§ 2　不带固定对题的单主题赋格

见巴I_1，这首赋格不仅没有固定对题，而且也没有间插部，整首赋格由不断增涨的紧接部构成。懂得了什么叫作带固定对题的赋格之后，再分析这种不带固定对题的赋格，就不费力了。赋格的这种类型和音乐内容的展开方式、音乐手法的选择、处理等具体条件以及可能性是互为因果的。比如说，若已决定在赋格中应用大量的紧接段来展开主题，那就很难同时坚持应用固定对题，反过来也是这样。

带固定对题和不带固定对题的赋格之间，有很多不同的中间情况。有的赋格起先一直是带固定对题的，只是到某一个紧接部时才弃之不顾（如巴I_{11}），或者它经常改头换尾、不够固定，或者时有时缺、难于坚持，各种情况不一而足。

不带固定对题，在写作技术上，似乎应该容易多了，不必再为将几个固定对题和主题作繁复对位的各种变形结合而绞尽脑汁，只须配些自由声部便可以了。但困难恰好就发生在这里，因为，若是不断的任意填塞一些音调作为自由声部，就很容易造成支离破碎，散漫无章的效果。在巴I_1这首赋格中，表面看来很随便的自由声部，却有意识地贯串着级进流动的十六分音符，使全曲听起来不失为一个完整统一的整体，另外他还运用了一些旋律的反向，使许多小音型能互相连系……这些细致的处理很值得注意。

不带固定对题的赋格曲，也可以采用三部性、回旋性或奏鸣性等其他类型的调布局方式。

§ 3　多主题赋格

两个主题的赋格称为二重赋格，三个主题的赋格叫作三重赋格，依此类推。这和声部数目并不相干，四声部的赋格可能是二重、也可能是三重、甚至是四重赋格。但“重”数不会比声部数目多，不可能有三声部的四重赋格或四声部的五重赋格之类。根据多主题出现的不同方式，可以分为一同呈示和分别呈示两种类型。

§ 4　一同呈示的多主题赋格

这些主题在乐曲一开始就一同呈示出来，然后这些声部又交换着奏几个答题。如巴赫《二声部创意曲》第五首，就象是一首二声部的二重赋格。他的《平均律钢琴曲集》第十九首前奏曲，则可看作一首三声部的三重赋格，仔细分析起来，实际是一般的带固定对

题的单主题赋格，只不过把跟在主题后面陆续出现的固定对题，安置到呈示部的开始，提升到了主题的地位而已。如果孤立地摘取其中一个主题陈述片段来观察，第二主题和第三主题，并不一定比其他赋格中的第一固定对题和第二固定对题的主题性更强。但是先入为主的原则在这里起了很重要的作用，以致于从艺术效果上看，的确使人感到它们似乎具备着高于固定对题的主题风度和身份。

结合在一起的几个主题之间的关系，也相当于主题和固定对题之间的关系，因此从写作技术上看也和带固定对题的赋格一样。不同处只是呈示部不再是一一模仿进入，而是几个声部一拥而入而已。

§ 5　一同呈示的多主题赋格的另一种形态

通常一首赋格总具有追逐、逃避、问、答、呼应、模仿的意味，而如前二例，听起来就很少这种效果，好象只是几个对比声部的不同的变形结合互相联系起来而已。所以，作为一首赋格，一般总是声部数目多于主题数目，使留有模仿的余地，使人能听出呼应的效果。

如塔涅耶夫《前奏曲与赋格Op.29》中的赋格就是一首三声部的二重赋格。

四声部二重赋格可能有两种不同的呈示方式。一种情况如象二重模仿那样，一次主题和一次答题，四个声部就全部进入了。可图示如下，当然声部顺序不止这一种：

	答题 1 ——
	答题 2 ——
主题1 ——	～～～～～
主题2 ——	～～～～～

见亨德尔《g小调赋格》。

另一种情况是将两个主题和答题陆续地逐渐引导出来：

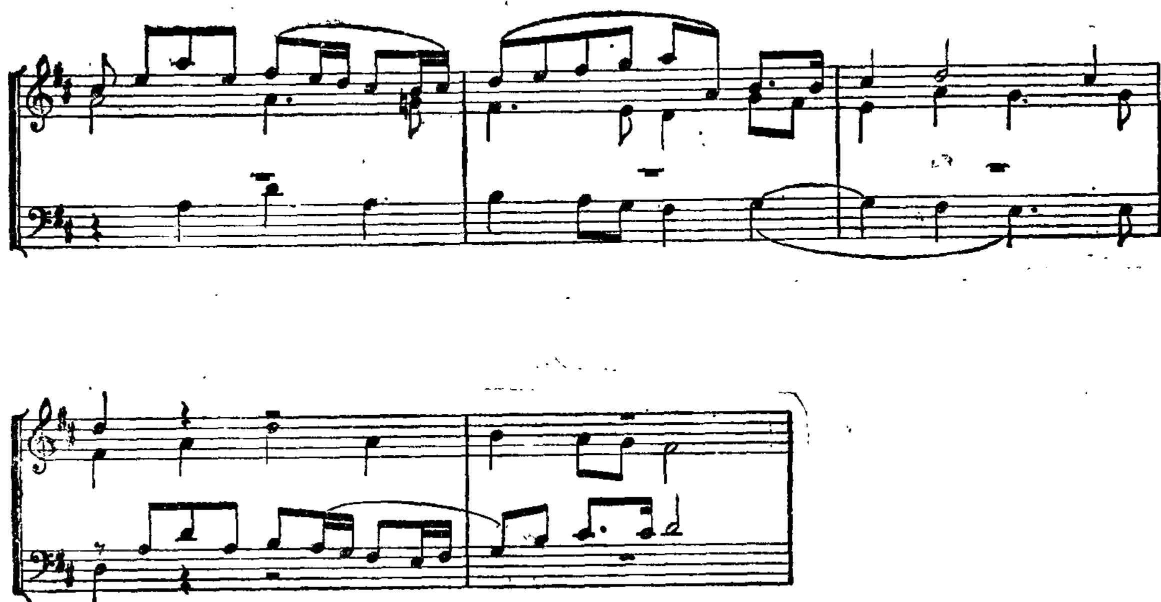
		主题 1 ——	答题 2 ——
	答题 1 ——	主题 2 ——	～～～～～
主题1 ——	答题 2 ——	～～～～～	～～～～～
主题2 ——	～～～～～	～～～～～	答题 1 ——

可分析海顿《四重奏 Op.20No.5》末乐章。

有时还可能遇到这种情况，只用一个主题，却巧妙地构成了二赋格重的格局．或反过来说，的确是一首二重赋格，但并没有两个主题，如亨德尔《弥赛亚》：

14－1





§ 6　应该知道，前面所述各种多主题赋格的特征，只标志在呈示部中。至于中间部分和再现部分，就和一般的带固定对题的单主题赋格没有什么分别了。

有的理论家将多主题赋格和带固定对题的单主题赋格混为一谈，作曲家们也并不一定将它们严格区分，这是可以理解的。如海顿在他的《四重奏Op.20 No.6》中注明了三个主题的赋格，实际上只有两个主题是以“主题的方式”显现出来，第三个主题只是随从在后，好象是个固定对题。他的《四重奏Op.20 No.2》中说明了四个主题，但实际好象是两个主题加两个固定对题。

§ 7　分别呈示的多主题赋格

这种赋格中，起初，第一个主题象单主题赋格的呈示部那样呈示出来（也可能还进行一些展开），然后出现第二个主题的呈示部，再后又接上第三个主题另外的呈示部……，最后这两个（或三个……）主题才结合在一起，好象是将单主题赋格和一同呈示的多主题赋格两种不同的原则加在一起——前面是几个未完成的单主题赋格，后面是一首多主题赋格。但是技术上的简单加法却引起了质变，使艺术表现上大大的跨进了一步。

一方面，和一同呈示的多主题赋格比较起来，它不是一开始就把各主题结合在一起，而总是留待高潮、最有效果的时刻才让它们会面，于是更富戏剧性、更能引人入胜。

另一方面，和前述各种类型相比，它弥补了那种没有阶段性对比材料的缺陷，摆脱了曲式结构上只有一个主题材料的限制，容许更多的变化，从表现的可能性上说，是更上一层楼。

§ 8　肖₄是一首四声部的二重赋格，两个主题各自分别呈示、展开，不过第二主

题是在属调上呈示的，最后两个主题在主调上汇合，形成再现。

肖$_{24}$也是一首四声部二重赋格，结构也非常相似，只是第二主题的呈示部是在平行大调的同主音小调上，规模更为宏大。

第二个主题首次出现时一般是另起炉灶重新开始，形成一个从无到有，单声部引导、其他声部陆续一一进入的呈示部，肖斯塔科维奇却用了一些和弦或自由声部来伴随。

§ 9　巴Ⅱ$_{18}$可视为三声部二重赋格，不过第二主题脱胎于第一主题原先的对题，也不曾单独呈示，由一个新的比较自由的声部伴随着。

巴Ⅱ$_{14}$在结构方面是一首正式的三声部三重赋格，但是第二、第三主题也欠独特的个性，好象只是两个简短的动机音型。

巴Ⅰ$_{4}$有时被认为是五声部三重赋格，巴Ⅱ$_{23}$有时被认为是三声部二重赋格，但它们的第二主题（和第三主题）一出现就伴随着第一主题，而不曾单独形成另外的呈示部，似乎是新颖的固定对题。

§10　巴赫的《c小调管风琴赋格》是一首更具典型性的分别呈示的多主题赋格，它的两个主题如下：

14-2



巴赫《$^{\flat}$E 大调管风琴赋格》可称一首分别呈示的三重赋格，异于寻常者是，第一主题的呈示部为五个声部，而以后两个主题的呈示部却只有四个声部，三个主题始终没有同时结合在一起过。

巴赫《赋格的艺术》最末一首，根据已完成的部分看，是一首四声部的三重赋格。他原应写一首四重赋格，可惜写到以他的姓氏字母构成的第三主题段落时，就死掉了。下面是此曲最后七小节，三个主题首次会合：

14-3

第二主题

（第三主题）

（B　A　C

（第一主题）



有时主题的倒影也具有第二主题的意义，因此巴 I_{20} 也具有分别呈示的二重赋格的性质，可与本章例14—1比较。

有关二重赋格，还可参看格拉祖诺夫《前奏曲与赋格Op.62》。

第 七 篇

第十五章　赋格的应用

(一) 一 般 概 述

§1 这里所谓赋格，泛指一切赋格曲、小赋格和赋格段。关于赋格曲和小赋格，前一篇已比较充分地研究过了，至于赋格段，第十一章§4中略约有所述及。赋格段虽非完整严格的赋格曲，但仍具有赋格曲陈述音乐的特征，实际上可以理解为一种赋格的手法（赋格段原字Fugato意为“赋格式的”），由于它不能独立存在，所以只有在本章中牵涉到其它形式体裁的作品时再详细讨论。

§2　总的说来，在实际运用上：

(1) 可以作为独立的单乐章乐曲（赋格段除外）。

(2) 可以作为多乐章乐曲的一个乐章（赋格段除外）。

(3) 可以作为单乐章乐曲或一乐章中的一个组成部分。

(4) 也可以有其它变体。

但我们不能单从赋格在一首乐曲中所处的地位这一个方面来观察问题，在本章中还须从与其它乐曲形式体裁的相关以及音乐的历史发展诸方面来研究。

(二) 赋格的传统应用方式

§3　作为独立的乐曲

这和前篇所述完全一致，无需重复。但需注意，前章讲述时所引实例绝大部分是套曲中的一个乐章，这是为了讲述举例的方便。

§4　赋格曲集

并不是指将一些独立互不相干的赋格曲汇编在一起的曲集，而是指根据同一主题而写的一系列赋格曲的集成。

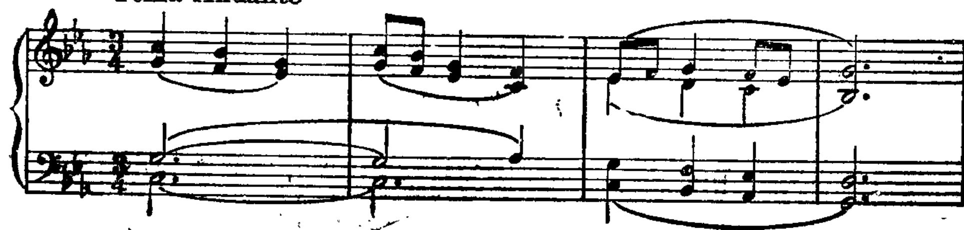
这样的集子，世界上大概只有一集，而且还未写完，即巴赫的《赋格的艺术》。

其中包括15首（除未完成的一首外）赋格曲、4首卡农曲．另附变体赋格2首，都用同一主题，全部用赋格式或卡农式的复调陈述方式，全集具有高度的艺术统一性。但是像这样的作品，即使具备极丰富的复调技术手法和高超的艺术特性，对于大多数现代听众而言，仍会感觉枯燥，故作为曲集我们只简单提及。

另外巴赫的《音乐的奉献》亦类似，但以卡农曲为主。

§ 5　与变奏曲联系

它可以作为其中的一个变奏，如王震亚《主题与变奏》。变奏的主题的开始部分是这样的：



第六个变奏是一个小赋格，呈示部如下：

15-2

mf

p

po-co a po-co cresc. en - - - - do

mf

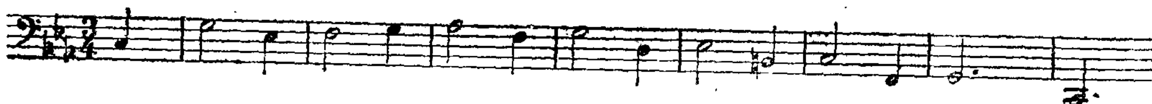
f



这里，小赋格是作为各式各样的变奏之一，以其特有的陈述方式与它们对比。

也可能是变奏曲与赋格，如巴赫的《e小调帕沙卡格利亚舞曲和赋格》。帕沙卡格利亚舞曲这一部分是固定旋律的主题（见下）和它的二十次变奏（有关固定旋律的变奏，下一篇还将述及）。

15-3



最后一次变奏结束处用双纵线和后面的二重赋格分开，但是赋格的第一主题（也就是先前的那个固定旋律）却跨过双纵线与前面联结，成为浑然一贯的整体：

15-4



这首华丽、宏大（前面主题和二十次变奏共168小节，而赋格本身就已124小节）的二重赋格在这里起着总括全曲的“终曲”的作用。

贝多芬的《十五首变奏曲和赋格(英雄)》和勃拉姆斯的《亨德尔主题变奏曲和赋格》（作品24）亦类似。

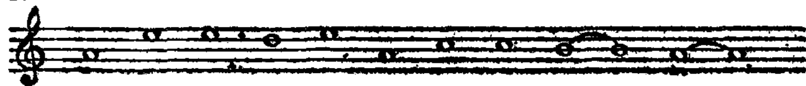
贝多芬的《底亚伯利圆舞曲主题三十三首变奏曲》中间已经有一次变奏是小赋格（第二十四变奏），而靠近结束时（第三十二变奏）还有一首二重赋格。

在这类作品中，虽然赋格这一部分在陈述方式上和其前后部分鲜明对比，但由于同一主题，故统一性极明显。

§ 6　在圣咏前奏曲中应用（关于圣咏前奏曲，下篇还将提及）。

一种情况是将某首圣咏第一句的音调改编为主题，据之写成一个完整的赋格曲，如圣咏《耶稣基督，我们的救世主，他转移了上帝对我们的怒火》的开始如下：

15-5



巴赫将它改为这样的主题：

15-6



这种作法正和我们采用一首民歌的音调改编成为主题，写作赋格一样。

另一种情况是取一首完整的圣咏，根据各乐句的音调编写成不同的主题，然后在圣咏进行的过程中，依次在每一个乐句上繁演它们各自的赋格呈示部。如巴赫的圣咏前奏曲《将我的一切交付给上帝》，现将他为同一圣咏所配置的主调性质的四部和声一并列后，可互相对照，印证比较。

15-7

Man.

Ped.

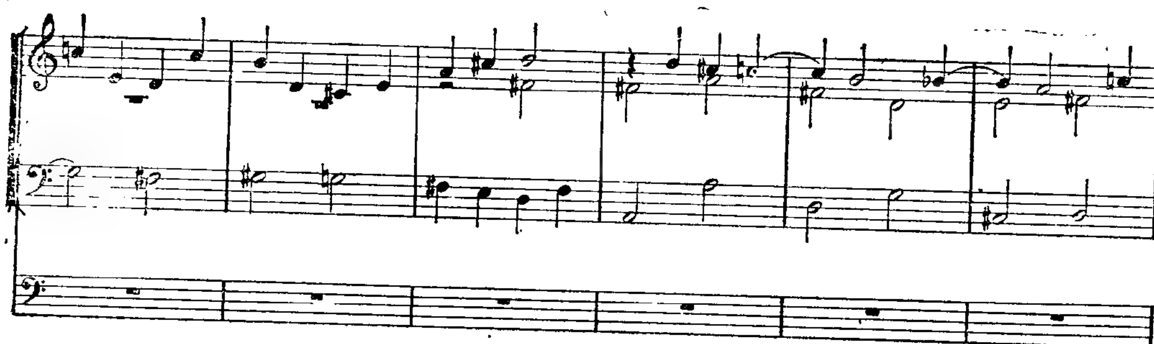
Choral.






Choral.





Choral.

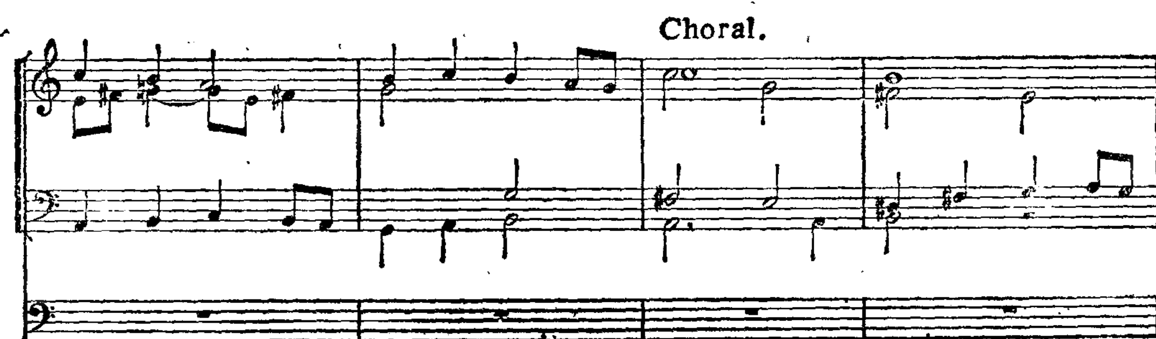






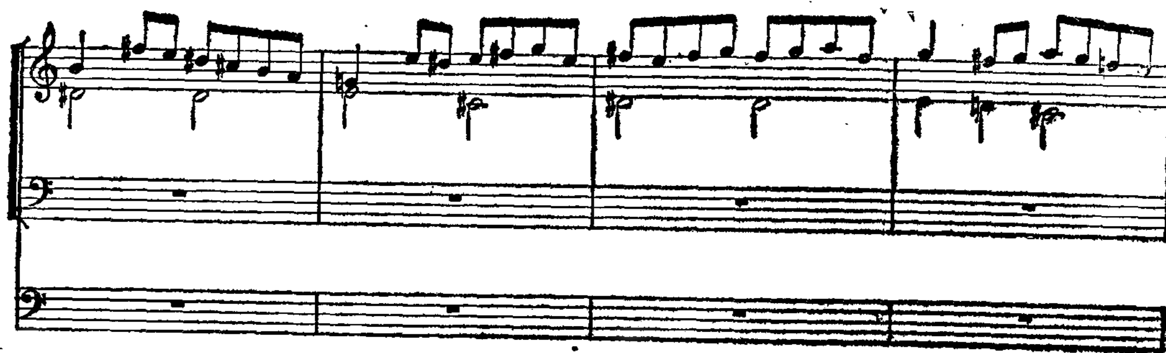





Choral.










Choral.

Choral.

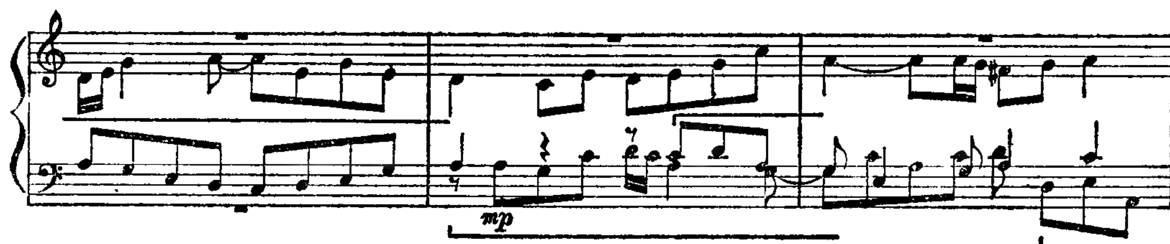
mp *mf* cresc.

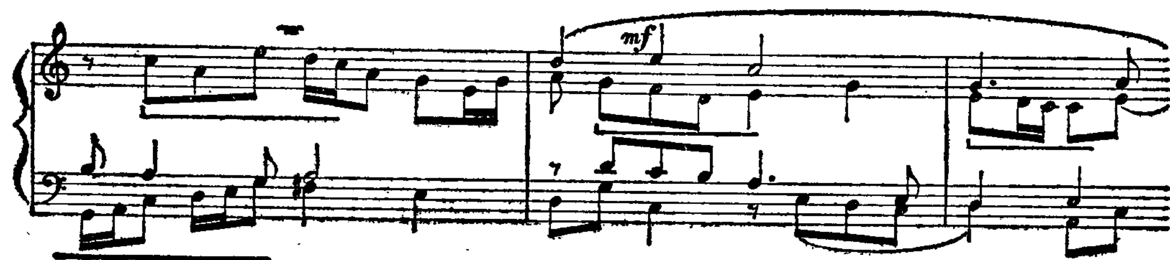
下例是萧淑娴根据这种写作原则，以民歌代替圣咏：

15-8

萧淑娴：信天游主题


mp
mp


mp


mf




rall

听众对这首圣咏或民歌非常熟悉，每一句刚完，就已期待着下一句，所以虽然是几个不同主题的赋格段，也能够完满的统一连贯的联接起来。

这样的作品，由于能够巧妙的利用群众熟悉热爱的音调，故在创作中有特定的效果。

§7　赋格也常在套曲中出现，作为一个独立乐章，以其主题的单一性及其特有的陈述方式，与其它乐章形成鲜明对比。

在早期的协奏曲或大协奏曲中（不是指以奏鸣曲式为第一乐章的近代协奏曲）如巴赫《C大调两架钢琴的协奏曲》末乐章以及《勃兰登堡协奏曲》第二号及第四号的末乐章均是。

在古奏鸣曲（不是近代的奏鸣性套曲）中，如巴赫的三首独奏小提琴奏鸣曲的第二乐章都是赋格。举C大调第三奏鸣曲第二乐章的赋格呈示部(由小提琴独奏出的多声部)为例：



这首赋格规模相当庞大（共354小节），发展得淋漓尽致，包括各式各样的间插部、紧接部、主题的倒影、长音等等。

如果从演奏法的角度来看，写作独奏弦乐曲的赋格曲，既能发挥作曲家对于演奏技术方面的能力与知识，又能达到饶有兴味的特殊效果，故颇有些作曲家喜爱采用这种方式，如康派涅利的《30首前奏曲与6首赋格曲》、泰勒曼的《12首幻想曲》、瑞格尔的《7首奏鸣曲》、巴托克的《奏鸣曲》等等为独奏小提琴写的作品中，都包括了赋格部分，瑞格尔等甚至在为独奏大提琴写作的奏鸣曲中也应用了赋格。

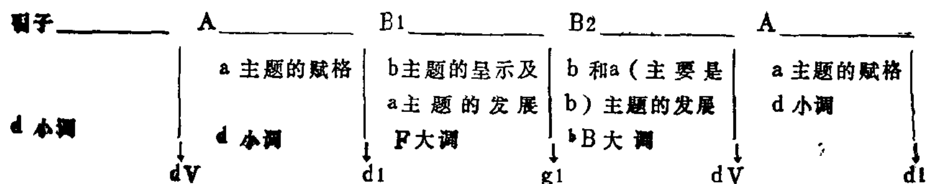
在标题性的组曲中，赋格可以担任内容非常具体的描情写景任务，如巴赫的《别离随想曲》，这是个包括六个段落的小组曲，第二段用赋格来表现亲友人众苦口婆心述叙异乡可能遇到的危险，恳请哥哥留下。经过了第三段、第四段的劝阻不成，哥哥决心离乡别井，亲友们痛苦悲伤以及告别等情节后，第五段又用赋格来描写马车的不间断的运动，形容哥哥乘邮车离家的场面，这时主题模仿马车夫的号角声。

赋格也在古组曲中占有一定的地位，其中最后一首舞曲——基格舞曲，常是赋格的一种变体，可以参考巴赫《英国组曲》第三、五、六首，《法国组曲》第一、四、五首中的基格舞曲。这好象是把赋格和古二部曲式结合起来——第一部分是一首小赋格，结束在属调上，第二部分是把主题倒影，作成另一首小赋格，终止在主调上，两部分各自反复一遍。

有时，这两部分开始呈示时，不象一般赋格那样让主题和答题交替出现，作四、五度的模仿，而是只出现主题，作八度模仿，如《英国组曲》第四首中的基格舞曲。有的理论家称这样开始的赋格为"八度的赋格"。

§8 在古组曲中，巴赫也惯于处理得更为复杂，有时把完整的赋格，置于组曲的序曲内部，作为乐章中的一个部分。如《英国组曲》第六首的序曲，一开始的第一段是序曲的引子，d小调，终止在第38小节的属和弦上。紧接着就进入第二段以属音开始的d小调（主调）赋格的主题(我们称它为a主题)。这是一首完整的赋格(我们简称之为A)，结束在d小调的主和弦上（第86小节）。第三段由F大调（平行大调）开始，出现了新的主题（b），作倒影的模仿，可是立刻就为主题a所淹没，赋格主题a在这里又尽情地发挥，直到第117小节，停在g小调（下属调)的主和弦上。第四段又由b主题在^{b}B大调(下属调的平行大调）上开始，b主题在这一段中得到比较充分的发展，但是赋格主题a也不甘示弱，不时交替的在其中穿插活动着，在第137小节结束在d小调（主调)的属和弦上。我们把第三和第四两段简称为B^1和B^2。最后第五段是把第二段的赋格完整无缺、一字不改的反复了一遍，将整个序曲告终。

这序曲的结构比较复杂，图式如下：



总的看，可以将之分为两个部分，第一部分是引子，可以视为"序曲的前奏曲"，它和A的关系也正相当于巴赫的前奏和赋格，只不过通过开放性的终止和赋格衔接起来而已。反面统统属于第二部分，这一部分好象是将赋格曲的原则和复三部曲式的原则结合使用，同时由于B^1和B^2中a、b主题交替出现，又具有回旋性的因素。

《英国组曲》第五首的序曲结构也类似，只不过缺少第一部分引子。第二首和第

四首的序曲也没有引子，其中赋格的那一段是“八度的赋格”。

§9 在“前奏曲和赋格”中应用。这实际上亦属§7中所述，将赋格作为一个独立乐章，在套曲中应用，不过这套曲只有两个乐章。这是应用得最为广泛的一种组合，直到如今，作曲家们还较多采用（在近代作品中，这种组合的原则已有所发展与扩充），所以专门研究。

仍从巴赫的作品开始。粗看起来，他的这种套曲，前奏曲和赋格之间的具体联系似乎并不紧密。据说从手稿可以看出，他常是分别写成了前奏曲和赋格，事后才组合成一套，但是它们的结合也还是有一定的原则的。大部分是以富于幻想的、即兴式的、近于主调陈述的前奏曲和理性思维的、结构严谨的、复调音乐陈述的赋格曲，形成鲜明的、均衡而完美的对照，而又在调式调性上统一起来。和当时其它许多乐曲比较，即可看出这种对比原则的前奏曲和赋格的优越性，它可以在最经济的条件下（只有两个乐章）集中表现更丰富更广阔的内容。当然如果细致的研究，也会发现他的有些前奏曲和赋格之间具有其它的、甚至是偶然的联系，如巴I_2e小调前奏曲最后一小节出现了后面赋格主调的音调：



赋格曲的主题：

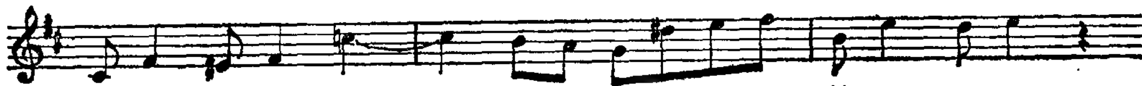


又如巴I_{24}前奏曲开始是这样的：



上两声部的音调在这首前奏曲的内部不断变化展开。27到29小节的中声部是这样：

15-13



31到32小节上声部是这样：

15-14



前奏曲结束的几小节是这样：

15-15



现在再和赋格的主调比较一下：

15-16



前奏曲和赋格曲的主题本是迥然不同的，但是巴赫有意识的运用着极其精巧细致的手法，使前奏曲中暗暗的孕育着赋格曲的主题，不知不觉的发展成长，最后瓜熟蒂落，赋格曲主题应时而出。前奏曲中随想式的、变幻不定的乐思最后凝结成形，在赋格曲中得到了全面集中的理性的阐述。

巴I_1C 大调赋格主题的音调也曾在前奏曲中出现。试比较下二例：

15-17

BⅠ₁前奏曲

(a)

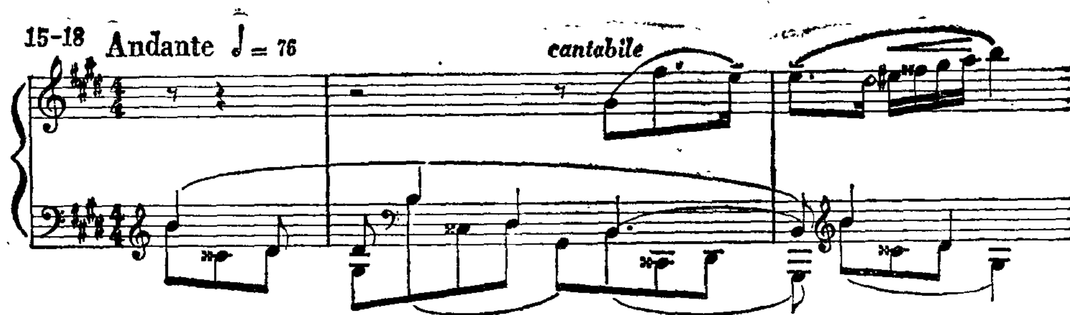
(b)

BⅠ₁赋格主题

巴赫的幻想曲和赋格、托卡塔与赋格也属于这种类型的套曲。托卡塔来自意大利之动词toccate 原意为触键，常指那种尽量发挥键盘乐器性能的华丽的乐曲，幻想曲则常是指内容和结构更加自由奔放的乐曲，它们在这种两乐章的套曲中，都起着类似如上所述的前奏曲的作用。

§10　下面再看近代、现代作家对于前奏曲和赋格的关系是如何处理的。

在塔涅耶夫的作品29号《#g小调前奏曲和赋格》里，前奏曲以一个颇具特性的减七度下行的动机音型开始，上声部出现的是以一个上行小七度开始的主题。



整首前奏曲建筑在上行七度的主题上，而下行七度的动机音型，好象背景一样不断地展开着，到了第31小节高潮处它们就成了这个样子：

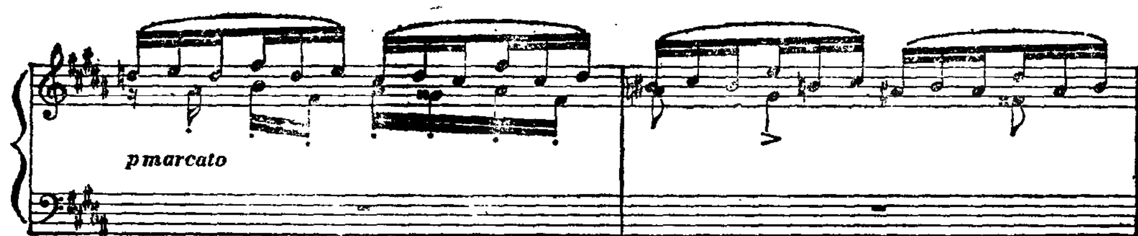
15-19 Maestoso a tempo ff espressivo

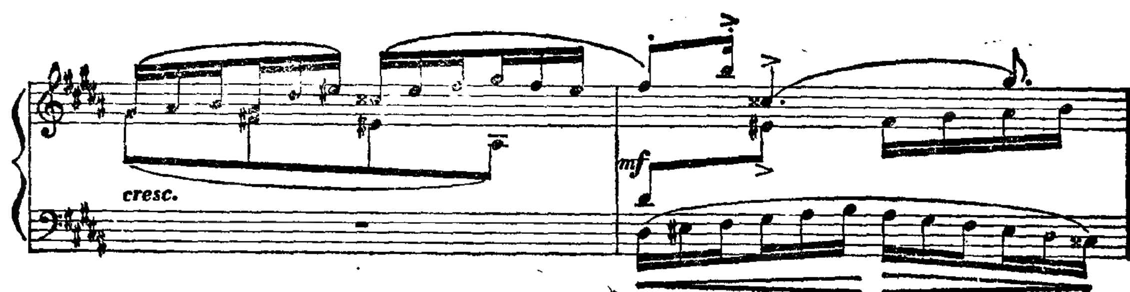
stretto f sf con forzo Meno mosso veloce pesante ff pp

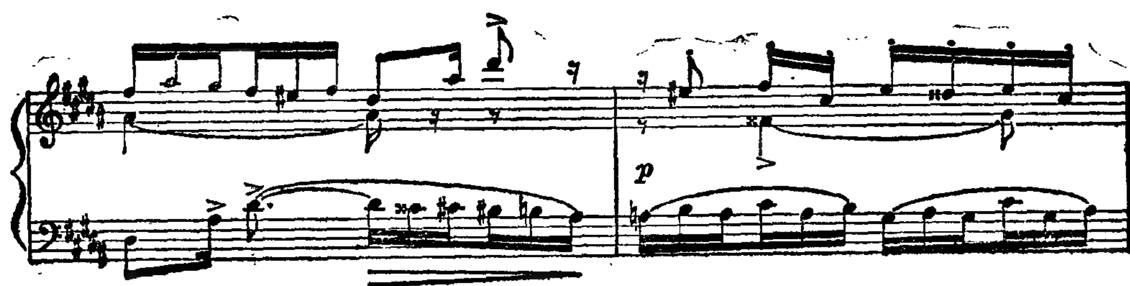
在前奏曲结束以前，出现了一串急速的音阶进行，预示赋格主题的到来。

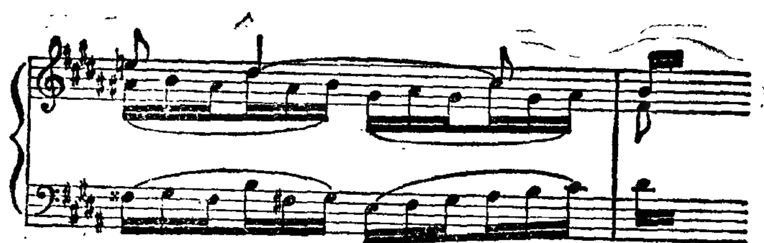
后面是一首与之形成对比的快速有力的二重赋格，两个主题一同呈示。两主题都和前奏曲没有任何内在联系(除了前奏曲中一串预示第一主题的音阶以外)，然而等到答题一出现时，在主题刚完的上声部同时出现了熟悉的下行减七度的音型：

15-20 Allegro vivace e con fuoco ♩= 88









这音型起初仿佛是固定对题，每次伴随主题出现，后来作各种变化，在赋格中贯穿发展。

再看赋格再现部前的高潮是怎样的：

15-21 Maestoso

a tempo

f

sf

ff

agitato

sf

f

sf

mf *sf*

这样一比较我们就发现不仅前奏曲中一切的素材在赋格中都有所表现，两者于高潮时所用的主题旋律，甚至音区、调性、速度都是一样的。前奏曲和赋格一方面是鲜明的对比，而另一方面又由于这些千丝万缕的联系而获得高度的统一性。

格拉祖诺夫的前奏曲和赋格之间的关系也很密切，在作品第62号中d小调前奏曲是这样开始的（左手弹奏的部分和右手完全一样，只是低了一个八度，因之我们只摘一行谱）：

15-22



前奏曲并没有一个收拢性的终止，而且最后一个和弦（第六级的六和弦）结束在赋格曲的第一小节中。就在这个和弦上开始了赋格的第一主题，两个乐章的连续不断（前奏曲末尾注了 Attacca）：

15-23



这是个分别呈示的二重赋格。第二主题是这样的：

15-24



半音下行的级进和前奏曲中的音调有些类似，在赋格的中间部分和再现部分两个主题根据纵向、横向以及纵横可动对位的原则，作了各式各样的不同结合。结束部中赋格的第一主题和前奏曲开始的主题结合起来了：



它的作用就不限于赋格曲专用的结束部，而仿佛是整首套曲前奏曲和赋格共有的结束部。

§11　肖斯塔科维奇的前奏曲和赋格，从它们之间的联系看，也和前两位作家一样，继承了巴赫调式调性统一的原则。另外他也受了格拉祖诺夫的强烈影响，每一首前奏曲都写了 Attacca，甚至停在不稳定的和声上，待赋格中来解决，两乐章连续演奏。他比巴赫更注意二者音调上的联系，如：肖$_4$前奏曲伴奏音型与赋格的第二主题；肖6前奏曲高潮处上声部的节奏型（第26小节起）和赋格主题的节奏型；肖$_8$前奏曲中重要的节奏型（弱拍起的两个十六分音符　　和阴性终止的　　）在赋格主题上都有所反映；肖$_9$前奏曲开始的音调正是赋格主题隐含着的上声部；肖$_{10}$前奏曲在一串跳动的走句式的十六分音符之后，出现了鲜明悠长的旋律，它暗示着赋格的主题，仔细观察，会发现赋格主题实际上就是根据这旋律而作的简明提纲（主题的后半变了），前奏曲末尾不断反复的四个十六分音符直接引导出赋格的主题；肖$_{12}$前奏曲是一首固定旋律的变奏曲，旋律在句逗、结构，甚至在阴性终止的节奏轻重上，都和赋格主题一致，最后一次变奏，在固定旋律上直接出现了赋格主题的音调；肖$_{15}$前奏曲中间部分的旋律（第87小节起）暗示着赋格的主题，前奏曲开始的伴奏音型也在赋格中出现；肖$_{20}$前奏曲和赋格主题基本上是一样的，前者是用主调式的陈述和发展，后者是复调式的；肖$_{21}$前奏曲一开始的伴奏音调也正是赋格主题的开始；肖$_{22}$前奏曲的最后四

小节逐渐形成了赋格主题；肖$_{24}$前奏曲中间正式出现了赋格的主题。

作这样比较全面的分析研究后就会发现这种联系并不是偶然的，而是作曲家有意识的艺术构思的结果。

在谈到近代和现代作曲家的前奏曲和赋格之间的联系比巴赫更紧密更明显的同时。我们一定不能忽略这样的事实，就是这些赋格，在内容、篇幅和发展规模各方面，常都比巴赫要庞大得多了，可能就是在这种情况下，才更需要紧密的联系。

§12　本章§5曾谈到过赋格曲集（由同一主题写作的多首赋格组成）极少见，但是我们也不能不注意到如下的一种情况。肖斯塔科维奇不仅注意每一首前奏曲和赋格之间的联系，而且也注意到二十四首前奏曲和赋格全集的整体性和统一。全集各曲在调式调性的安排顺序方面他没有采用巴赫的原则（同主音大小调交替、上行半音）而是采用了肖邦《前奏曲》的原则（平行大小调交替、上行五度），这样如果全集依次演奏就更为顺畅适耳。其次，第一首前奏曲是萨拉班得舞曲的节奏，最后一首前奏曲也是同样的节奏，仿佛是对开始的呼应，全集的再现。最后一首赋格规模非常庞大，好象是在概括全集，有很大的气势，足以担当终曲的任务。另外，第十五首前奏曲和赋格，处在全集的中间靠后的部位，是一首较大规模的前奏曲和一首复杂半音体系的赋格，好象作为全集的发展部分的高潮，这首前奏曲中不仅暗示了自己专有的赋格主题，而且还包括了全集中仅有的两首二重赋格的主题（第四首和第二十四首），与前后遥相呼应，更加强了全集的整体感。

因此他这集子既可以作为二十四个各自独立的套曲个别的演奏，也可以作为一个整体从头到尾的连续演奏。

米德米特也注意到全集的统一，他的《Ludus Tonalis》（通常译作《调性的游戏》，游戏一辞原可作演奏解，如仿《梅花三弄》的曲名，可译作《调性十二弄》）开始是一首前奏曲，然后交替的编排了十二首赋格（在十二个不同的调性上）和十一首间奏曲，最后是一首后奏曲。这首后奏曲就干脆一字不改的将前奏曲倒影并逆转了来演奏，形成最紧密的呼应。——民主德国的青年作曲家柯汉，也曾作了一套前奏间奏和赋格，编排是（一）前奏曲和赋格、（二）间奏曲、（三）赋格、（四）间奏曲、（五）赋格、（六）前奏曲和赋格，全集也是一个整体。

§13　以上是近代作品中，前奏曲和赋格曲结合原则变化发展的一个方面，下面再看其它一些方面。

调式调性方面。巴赫的前奏曲和赋格曲的调式和调性必然是统一的，至多在小调作品的结尾用一个大三和弦，仿佛是同主音大小调交替原则广泛应用的第一步，而后来的作家们在这方面就作了不同程度的各种发展。

如前面提到的格拉祖诺夫《d小调前奏曲和赋格曲》，在赋格靠近结尾处，第一主题的紧接已改用D大调来陈述了。

又如门德尔逊的《e小调前奏曲和赋格曲》，前奏曲是在e小调，赋格前半是e小调，后半引进了一首圣咏，是在E大调上，赋格主题再度出现时，就索性留在E大调，不再回e小调了。

亚历山德洛夫的《前奏曲和赋格曲》中，大调进来得更早，只有前奏曲的前半是在♭e小调，而前奏曲的后半及整首赋格都在♭E大调。

另外在主题材料或结构上也有所扩充。如前面提到的，门德尔逊在赋格曲内部引入一首圣咏。

也有在“前奏曲和赋格”的组合中增加了新的乐章，如弗兰克作了《前奏曲、圣咏和赋格》这样的三乐章组合。这样一来，作为终曲的赋格，不免要负更重的责任，须得在其中加入前奏曲和圣咏的音乐素材，以致引起了赋格本身结构的复杂化。这首赋格的整个结束部也由b小调改到同主音的B大调上去了。

弗兰克还曾在前奏曲和赋格曲之后，加一乐章变奏曲（作品第18号），这实际上是第一乐章前奏曲的变化再现。

戈尔坚威捷尔作品12《对位练习曲》两集亦与这种组合有些外形上的相似，但是在每一首赋格曲之后增加了一首卡农曲。和巴赫一样，他也采用了24个调，也按大小调交替上行半音排列，但并不是用每一个调写一套前奏曲、赋格和卡农，而是前奏曲用第一个调，赋格第二个调，卡农第三个调。因此成为一些另散的漠不相干的乐曲集合在一起，而不象是三乐章套曲。

（三）赋格在奏鸣曲式中的应用

§14　在分析作品实例以前，先把奏鸣曲快板和赋格曲比较一下。它们有许多类似之处，不管是在整体的曲式结构、调布局方面，还是在个别手法运用方面，都有很密切的联系（如奏鸣曲式连接部和赋格曲小结尾或连接句的转调过渡作用，奏鸣曲式展开部和赋格中间部中根据呈示部中主题素材用各种手法变化、发展……）。

§15　但是，用复调音乐手法来呈示、陈述的赋格曲毕竟和主调音乐的奏鸣曲式（虽然其中也允许应用复调手法）不相同。所以尽管奏鸣曲式形成、在创作中广泛应用，却不能完全将赋格取而代之，仍给它留下一定的地位。

§16　于是赋格曲一方面沿着它自身的传统发展，另一方面，它也根据自己的擅长，和奏鸣曲式一同在奏鸣交响套曲中承担其表现任务——这就是本课题中所要研究的内容。另外为了和古组曲区分，我们将赋格曲在现代组曲中的应用也安排在这一课题之内，虽然现代组曲并非奏鸣交响套曲，也并不一定要采用奏鸣曲式。

§17　它可以作为一个变奏、作为一个乐章中具有独立性的一个部分，这往往以小赋格的形式出现，服从于这个乐章的曲式。

如贝多芬《第三交响乐》末乐章中有两个变奏是用赋格段来开始的，一个用正的主题（第117小节开始）在c小调、主题的平行调上：

15-26



另一个用倒影主题（第277小节开始）在主调♭E大调上，在倒影主题进行同时，还另加了一串音阶进行的固定对题，单从这一段看，就成了一个“二重赋格段”：

15-27





这一正一倒的方式，令人隐约的联想起古组曲末乐章的吉格舞曲。这一乐章可与§5中提及的贝多芬《十五首变奏曲和赋格（英雄）》印证比较。

贝多芬《第七交响乐》第二乐章原是主题与变奏，但在第二与第四变奏之间插入了一个单二部曲式，于是整个就成了复三部曲式了，再现后的第二个变奏（第五变奏）是一个二重小赋格（第183小节开始），第二主题也是音阶式的陪衬：

15-28



贝多芬《第九交响乐》末乐章以席勒的《快乐颂》为主题的变奏曲中，第十一变奏是一个双主题的小赋格（第655小节开始），如果将弦乐的快速华丽的伴奏算上，亦可视为三重小赋格：

15-29 第一提琴

女高音

女低音

在这一段中两个主要主题是一同呈示的，但从整个乐章看却不是这样——快乐颂主题是一开始就呈现了，第十变奏出现了全新主题（第595小节开始），到第十一变奏时，这两个主题才结合在一起，于是这个分量很重的小赋格就好象起了分别呈示的二重赋格的再现部分的作用。

柴科夫斯基作品 50《a小调三重奏》第二乐章是主题和十一个变奏，其中第八个变奏是一首发展得比较充分的完整的赋格曲：

15-30

主题

钢琴

第八变奏



作为一个变奏，赋格常处于靠近末尾或中后的部位，以其特有的表现方式来担任这乐章的高潮，如果是在末乐章，它往往又是整个套曲的高潮。

在这样的格局中，一个一个的变奏之间常常并不中断，因此，即使出现了小赋格，原是一个完整独立的部分，也常常没有明确的终止，就连续的演奏下去，这和在一首独立的变奏曲中的运用不大一样。

§18　它也可能真正作为乐章中的一个既不完整也不独立的部分，这往往是赋格段，只不过是乐章中的某一片段采用了赋格的手法而已。

可能以赋格段来呈示主题，如贝多芬《第一交响乐》第二乐章的开始处：



格拉祖诺夫作品70《第五首四重奏》第一乐章开始处是很合规律的赋格段，主题如下：

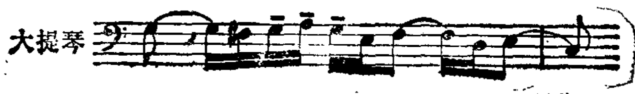


而他的《第七首四重奏》（作品107）开始处却是四声部依次上行二度模仿的段落，可视为颇不严谨的赋格段，用来预示以后的材料。

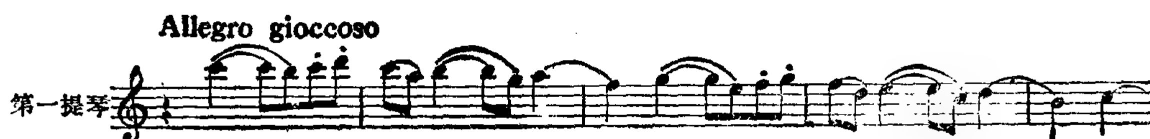
引子　　第一赋格段主题



引子　　第二赋格段主题



主部材料

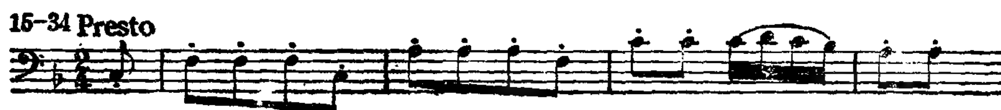


副部材料

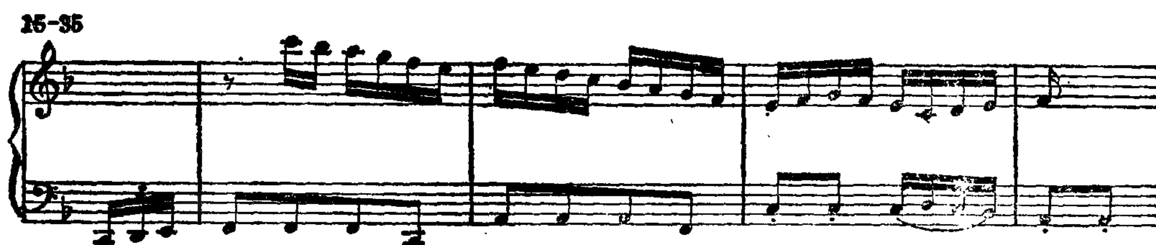


在各个作曲家的室内乐奏鸣套曲中各式各样不规律的模仿段落俯拾皆是，不一一摘引了。

贝多芬《第六钢琴奏鸣曲》作品十第二号末乐章，主题一开始就是用赋格段来呈示的：

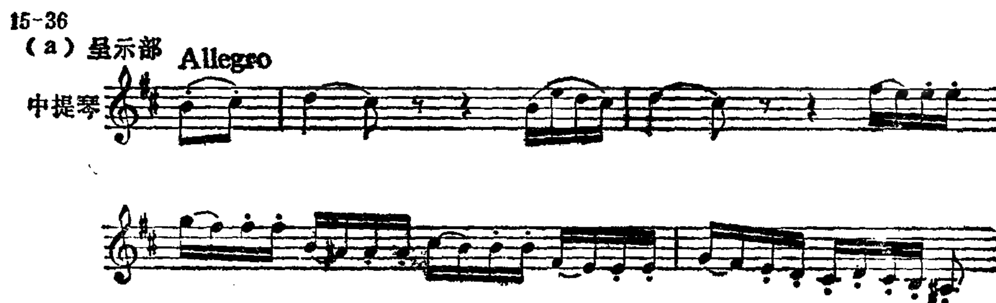


再现时，另加了一个音阶式的对题，又稍微发展了一下，好象是个二重小赋格：



也可能用主调手法先将主题呈示出来，以后再用赋格段来展开它。

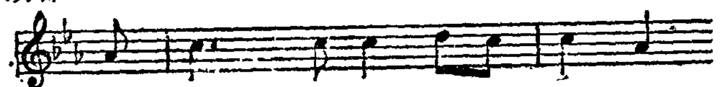
如柴科夫斯基《第六交响乐》第一乐章展开部中，主部主题开始出现时，就采用了赋格段的方式，也佐以音阶式的对题，形成二重赋格段：





贝多芬作品 106《第二十九钢琴奏鸣曲》第一乐章的展开部中，也曾两度用主部材料作赋格式的处理，第一次规模较大，象一个开放性的小赋格，第二次象一个紧接部，起着加速引向再现部的作用：





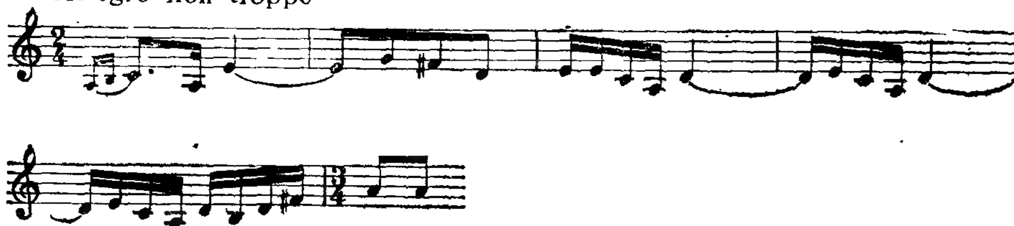
贝多芬作品 101《第二十八钢琴奏鸣曲》末乐章中，几乎整个展开部都为主部主题构成的复杂而不太严格的赋格所塞满：





在米亚斯柯夫斯基的单乐章的《第二十一交响乐》的展开部中，也曾用前面的主题加以变化，作成一个赋格段：

15-39



piu vivo e poco agitato



贝多芬《第三交响乐》第二乐章中插入了以新素材构成的二重赋格段：



再举两首标题性交响乐，赋格段在其中起了很形象的描绘作用。

先看李斯特《浮士德交响乐》，在第三乐章（梅菲斯特尔）中有将第一乐章（浮士德）中的主题丑化作成的一个赋格段，形容女巫魔鬼们的狂欢晚会，很符合歌德文学作品的意境：

15—41

Affetuoso poco Andante 第一乐章

(a) 单簧管

mf con tando p

第三乐章

(b) 第二提琴

f

另一首是肖斯塔科维奇《第十一交响乐》，描写1905年俄国历史上的事件，一月九日，沙皇下令向请愿人民开枪，这时乐队里出现赋格段，逼真地形容一组一组的人群恐怖激动、惊惶失措的情景：

15-42 Allegro

§19 它也可能作为奏鸣套曲中的一个独立的乐章，作为最后一个乐章是很常见的情况。

如海顿《弦乐四重奏》作品20，第二、五、六首的末乐章都是一首赋格曲。

15-43

(a) 海顿：弦乐四重奏Op.20 No.2末乐章四主题

赋格







贝多芬《C 大调弦乐四重奏》作品 59，第六首的第四乐章也是一首赋格，主题如下：

15-44 Allegro molto



把赋格用作其他乐章比较少见，除非这套曲并非典型的三乐章或四乐章的奏鸣性套曲，如贝多芬《弦乐四重奏》作品131第一乐章是一首规模不大而转调比较剧烈的赋格，主题如下：

15-45 Adagio ma non froppo e mdto espressivo



这是一首七个乐章的套曲，尽管赋格占据了第一乐章，奏鸣曲式也还有余地可以安插，第二乐章和末乐章都是奏鸣曲式。为了首尾呼应，末乐章中还出现了赋格主题的首部。

又如巴巴札年的《复调奏鸣曲》将赋格置于第二乐章，主题如下：

15-46 Andante sostenuto

这作品的第一乐章是前奏曲，是一首二声部的模仿式的乐曲，类似创意曲的性质。第三乐章（最后乐章）是一首托卡塔，所以虽然名称是复调奏鸣曲，实际上更近于组曲的性质。

在柴科夫斯基第一组曲中，赋格也不在末乐章，而置于第一乐章：

15-47 Moderato con moto

在这前面还附有引子，好象把两乐章的套曲——前奏曲和赋格——整个的作为第一乐章，使我们联想起巴赫几首《英国组曲》的序曲。另外也和例15—42一样，在末乐章加伏特舞曲中又出现了改到同主音大调的赋格主题，作为第一乐章的交代与回忆，总结全曲。

拉威尔的组曲《库泊兰之墓》的第二乐章也是一首赋格，主题如下：

15-48

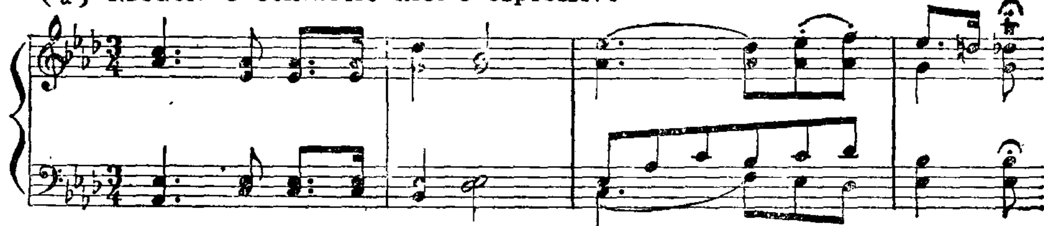
§ 20　前一节所举的各例，从曲式结构方面看，大都还不失传统赋格的本色。但自从奏鸣曲式形成以来，也引起了赋格的质变，在具有总的统一性的奏鸣性套曲中，常根据内容需要而有了更进一步的发展，甚至于和其它曲式作不同方式的揉合，出现了赋格的变体。我们很难订出不同的名目，划分为各种类型，只能根据具体作品来分析研究。

贝多芬作品106《第二十九钢琴奏鸣曲》末乐章是附有短小的幻想曲意味的引子的一首庞大的二重赋格：



这里主题作了极为剧烈的变化，包括扩大、倒影、逆转（主题的逆转在巴赫的赋格中都很难遇到），形成各种不同的紧接部、巨大的展开性质的间插部和主调式动机音型的发展。除此之外，再加上新的固定对题的引入、第二主题呈示部在结构上的鲜明对比（第二主题只在中间一段出现，不象一般的二重赋格那样坚持到底）等等，造成了传统赋格难于达到的戏剧性与交响性的高度效果。有的理论家将之视为变奏曲式与赋格手法的结合。另外还须注意，这赋格主题开始处的十度跳进，是与第一乐章主题有联系的。

贝多芬作品110号《第三十一钢琴奏鸣曲》末乐章，也是先有一个引子（♭a小调），然后是♭A大调的赋格。后面接着又出现了引子和倒影主题的赋格（g小调和G大调）。再现回到♭A大调时，通过主题的缩小、形成十六分音符的琶音伴奏，引入了原来时值的主题形成尾声。这好象是把前奏曲和赋格结合的原则、末章吉格舞曲倒影呈示的原则，结合在一起运用，另外，也须注意，赋格主题和第一乐章主题音调之间的联系：







莫差特K551《C大调交响乐（朱比得）》的末乐章被称为“结束的赋格”。这实际上是奏鸣曲式，不过几乎整个乐章都浸透了复调音乐手法。五个主题作了层出不穷的各种对比、模仿、卡农式模进、赋格段等等，尤其是两个主要主题都用来作过赋格段，在尾声中，这两个主题结合成为严整的二重赋格段，另外三个主题则充当固定对题：

15-51



因此听起来很象一首赋格。但既不是奏鸣性调布局的赋格曲，又不止是奏鸣曲中某一片断采用了赋格手法，而仿佛是这种乐曲有机地渗透成为一体。

在巴拉基列夫的《♭b小调钢琴奏鸣曲》第一乐章也是应用赋格曲和奏鸣曲式结合在一起的原则写成，主题如下：

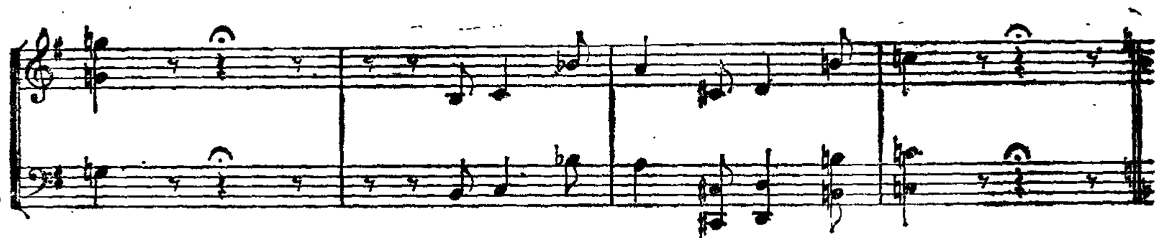
15-52 Andantino

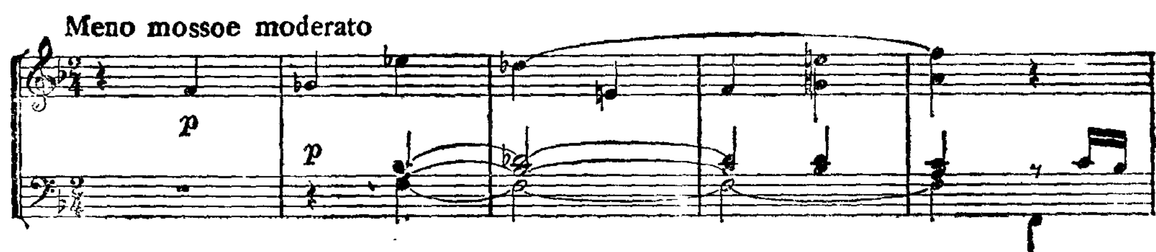


贝多芬作品133《弦乐四重奏》又称为“大赋格”，原来曾作为作品130号《弦乐四重奏》的末乐章，因后来另换了一个末乐章，它才成为独立的作品。这是一首单一主题的交响诗（常用弦乐队演奏），前面是一个极短小的序曲，全部摘引如下：

15-53











这序曲是用一个动机式的主题，作几种不同的变形，连缀而成。以后就用这些不同的变形，分别构成了各个段落，其中第一段就是一首庞大的二重赋格。这种单一主题的乐曲，可视为李斯特交响诗的先行。

（四）赋格在声乐作品中的应用

§21　在这个课题之下，由于有了含义明确的歌词，赋格曲表达的内容可能更为具体。

不过在较早的宗教音乐中虽然赋格得到很广泛的应用，但是其内容往往还是比较概括的。尤其在弥撒曲、安魂曲这类作品中，由于作曲家都采用同样的固定格式的经文歌词，或仅仅是赞美性的感叹词，并不表现某一个别人物、特定事件、具体情节，这就更造成音乐形象的概括性，如巴赫《b小调弥撒曲》中的第一个合唱《Kyrie Eleison》，主题如下：



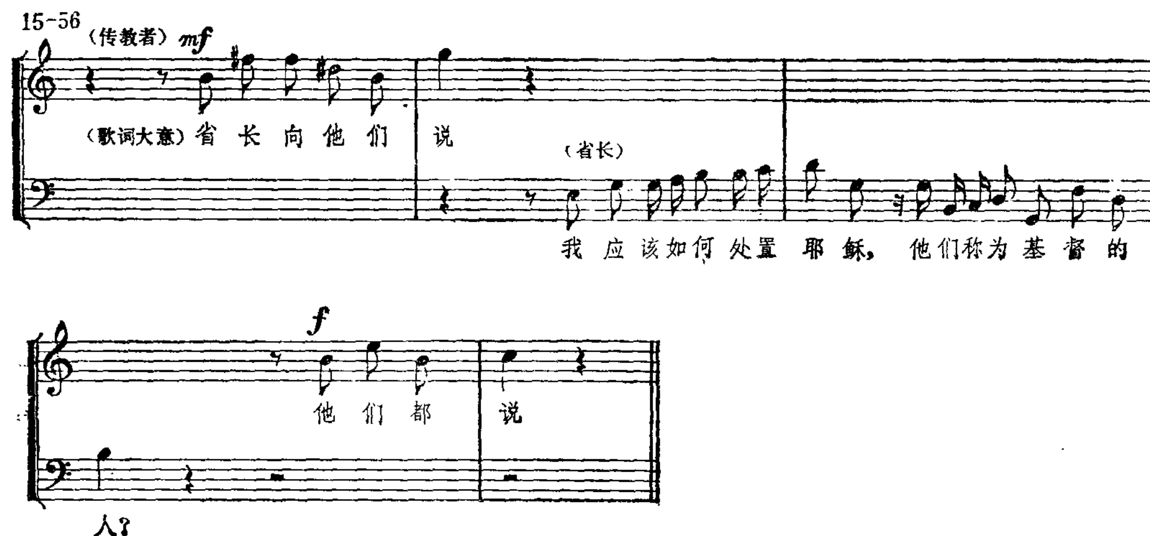
莫差特《安魂曲》第一首合唱《Requiem》及最后一首合唱《Agnus Dei》，歌词虽不相同，但赋格部分的音乐完全一样，这个二重赋格的两个主题如下：



象这样的赋格，除了应该是便于人声演出外，几乎和器乐赋格没有什么区别，故此我们不再详细分析研究。

但是我们仍然注意到这样一个事实，赋格往往以其特有的陈述方式，以其堂皇的规模与其它各段落（如独唱、重唱、宣叙调、咏叹调、主调式的合唱、一般的对比模仿手法的重唱、合唱等等）形成对比，往往在整首作品中占了较重的地位，如在开始时、结尾时或高潮时应用较大型的赋格曲。这个原则至今仍是常常有效，在许多大型声乐器乐作品中都能看到这个传统的痕迹。

在描述特定人物、具体情节的作品（如神剧、清唱剧、受难乐等）中，有时显示出赋格曲如何表现了更具体的内容，如巴赫《马太受难乐》第53段中用赋格段很戏剧性地描绘了人群此起彼伏的呼声：



第一和第二合唱队

Allegro

钉 他上

钉 他上十

钉 他上 十

钉 他上 十 字

字 架，钉 他 上

字 架

字 架 钉 他 上 十

架，钉 他 上 十 字 架

十 字 架

钉 他 上 十 字 架

字 架

§22 下面着重研究近现代作曲家用赋格来表现什么，以及如何表现。先由大合唱、清唱剧入手。

塔涅耶夫的大合唱《大马士革的约翰》第一段合唱，乐队的前奏由这样一首圣咏构成：

15-57 Adagio ma non troppo



第三乐章（最后一章）是一首赋格，跳进的主题形容世界末日的号角（a），再现时(b)圣咏主题化为赋格的对题，象征天国的解说：

15-58



于是形成二重赋格式的再现，首尾呼应，总结全曲。

肖斯塔科维奇的《森林之歌》，最后第七章《光荣》是一首典型的末乐章赋格曲，虽然发展规模很大（包括扩大的主题及较远关系的转调），但结构仍很严谨，主题如下：

15-59 Allegretto



最后是重唱，转为宏伟的和弦陈述的主调写法，回到第一乐章的主题（赋格主题实际上也是由此而来）结束了整首大合唱。

肖斯塔科维奇作品88号《无伴奏合唱十首》中的第六首“一月九日”可与他的《第十一交响乐》相比。这里，他仍用了那首向沙皇祈求的俄罗斯农民歌曲，但是在沙皇下令开枪时并没有用赋格来描绘骚乱的情景，而是在最后才出现一个结论式的不严格的赋格段，主题如下：

15-60



歌词大意是“铅弹如雨，血流成河，从每一颗铅弹，每一滴鲜血中，大地母亲都将生出一名战士”由低而高的一个声部一个声部递加上去，然后又进入和弦式的坚定的主调陈述，终结全曲。

同集第五首合唱“致被绞死的人”却用赋格段开始。这是一首哀悼性质的歌曲，好象无数人在幽禁先烈的囚室前，沉重而感情汹涌地悼念致敬。主题如下：

15-61



瞿希贤的《红军根据地大合唱》中用同一主题，在三个不同的地方作了三个不同的赋格段。

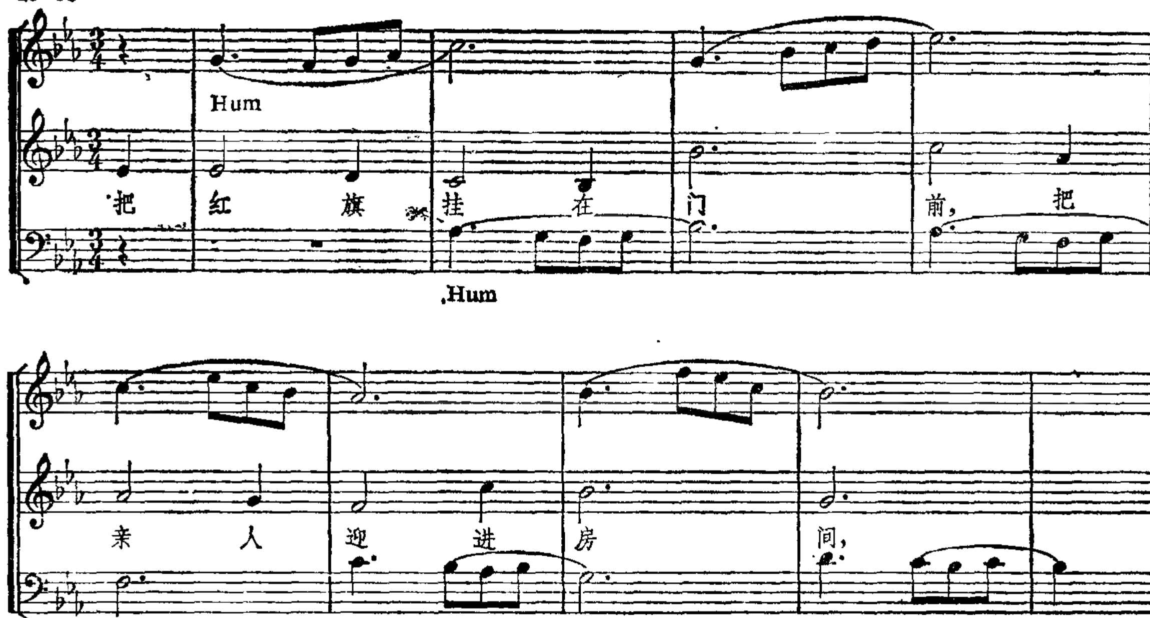
第一段“革命的风暴”中，赋格段描写红旗飘荡，风起云涌的雄厚气势，赋格段是这个气势的开始，后面接着用逐步紧凑的卡农象赋格紧接部似的展开了更激烈的革命风暴，这个赋格段的主题如下：

15-62 庄严雄厚



第六段“红军回来了”，将同一主题改为三拍子，变形如下，同时加上了两个柔和的陪衬旋律：

15-63



形成了“三重赋格段”的三个主题，这个赋格段形象地描绘了一组一组的群众，为了欢迎红军而深情细致的准备一切的情景。

在第七段（最后一段）“亲爱的党，光荣的党”用与第一段类似的主题构成的赋格段来描写全国解放，人民宣誓的庄严隆重的意境：

15-64



罗宗贤的《光荣啊，伟大的共产党》中间有不少富于效果的复调段落，一开始用赋格段呈示的主题如下：

15-65



王云阶的《为了花香果又甜》中间也出现过赋格段，主题如下：

15-66



并不严格遵守赋格呈示部的规律，而只构成几个声部一般的模仿的这种赋格段，在合唱曲中更为普遍。如星海《黄河大合唱》（八）“怒吼吧，黄河”中：

15 67 悲怆地

五千年的民族，苦难真不少，

铁蹄下的民众，

铁蹄下的民众，

苦痛受不了。受不了，受不

五千年的民族，苦难受不

铁蹄下的民众，苦痛受不了，

苦痛受不了。

了，受不了受不了。
受不

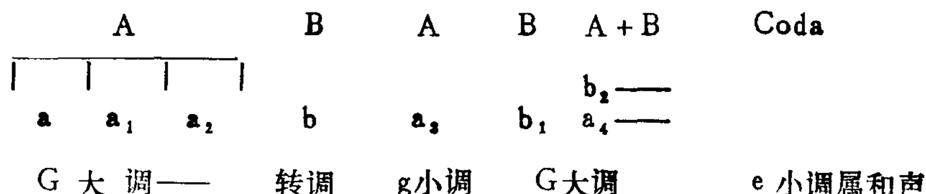
少，铁蹄下的民众，苦痛受不了。

§23 赋格曲也常常在歌剧中运用，有时为了服从于具体的情节、场景而需要作特殊的处理，因之可能产生各种不同的变体。

第一个例子是格林卡《伊凡·苏萨宁》第一幕的引子“自卫战士与农民之歌”这一场。

开幕了，舞台上是人民群众，正在迎接从前线胜利归来的战士们；一位战士领头，全体人们响应，表示保卫祖国的壮志决心，然后妇女们登场迎接战士，并沿古老传统的风俗习惯，用美酒食品款待致敬；最后全体人们表示对祖国的热爱、卫国的决心，预告任何侵犯者必定遭到灭亡。

整个引子就描写这样的场面，叙述这样的过程。一开始是自卫战士和群众的浓厚俄罗斯风格、一领众合的支声性合唱，反复两次。我们称它们为a、a_1和a_2，这整段称之为A，a_2后面有一点模进的补充，引进了风俗舞蹈性的俄罗斯农妇主题，用乐队演奏。我们称之为b，其中包括一些转调，这段音乐称之为B，形成一个插部。以后又回到A，自卫战士的回忆性的a_3，改为同主音小调。以后B再度出现，这次女声在幕后就远远的唱着b_1，捧着甜酒面包继续唱着上场。当我们看到舞台上战士们和农妇们汇合在一起时，听觉服从于视觉，音乐形象也汇合了。这时男声唱a_4，一句未完，女声就在上面重叠的开始了b_2，形成 B——/A——，然后告一段落，在主调（G大调）的平行调（e小调)的属和声上，用和弦的陈述把这段音乐作一初次的收场。这一段的图式：



G 大 调—— 转调 g小调 G大调 ________ e 小调属和声

整个这种安排似乎是一首经过加工的民间分节歌曲，主歌和副歌交替出现。

接着后面用一个紧张热烈的赋格，将音乐的内容与情绪提到了一个新的高度，速度也由♩=80加快到♩=112。赋格的主题就是a，当答题进入时，主题就不停顿地演化成对题，对题被处理得具有b的意味，因此这赋格就有点象个二重赋格（从赋格本身看，不是二重赋格，但是由于对题b先曾经单独出现过，所以使人感到有二重赋格的性质。）

这四声部的赋格，呈示部中只有三次进入，避免了冗长，间插部采用的是主调性的陈述，并且用了B中结尾部分的主题。和前面联系起来，这呈示部和间插部似乎就是分节歌的主歌和副歌。

在这之后是两次补充呈示，也用同样的间插部。

中间部分的第一次（一组）进入，依传统的习惯，是在平行调（e小调)上，为了逐步紧凑，前一个间插部没有完，主题就迫不及待地提早一小节进入了，而且主题之间也开始了紧接部。后面也是同样的间插部。

中间部分的第二次（一对）进入（主调、但移高五度）扣得更紧，前一间插部结束前三小节主题就赶紧进来了，紧接部距离更近。后面的间插部主要由乐队承担，声乐部分似乎只用女声来点明一下节奏。

最后依传统的习惯，再现部是由下属调（男低音部）开始的。这里很有意思的是声乐部分好象已得到了坚定的结论，不断反复唱着愈趋坚定的新的主题："谁胆敢侵犯，他自寻灭亡……"。这时，保卫祖国的主题 a 移到了乐队伴奏中以最密集的紧接部出现，乐队中同时还向着妇女主题 b。

最后是长大的主调陈述的Coda，不仅作为这首赋格的结束部，也用来结束了整个的引子这一场。

这首赋格以及这整段音乐在许多方面都值得我们仔细分析研究，如：声部的处理，和声音程的安排，旋律主题的写作，曲式上分节歌和赋格的结合，民族传统的风格和专业手法的结合，主调手法和复调手法的结合以及各种复调手法有效果的应用，等等。所有这些都是为了更确切、更完美地表现这特定的情节、内容。

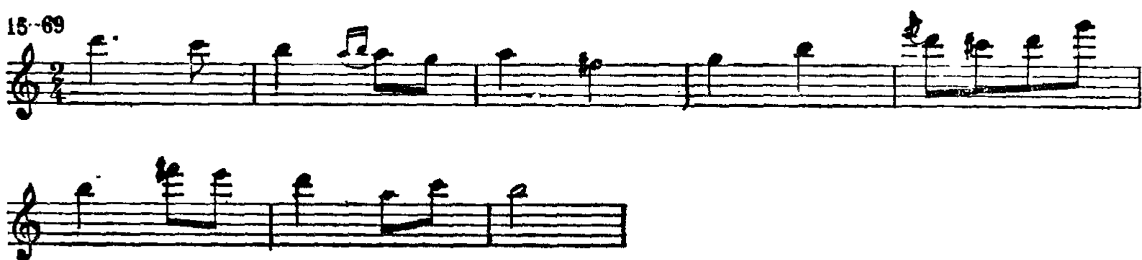
此剧第四幕的宣叙调和终场中也运用了赋格。大雪的深夜，苏萨宁把波兰敌人引到森林深处，他知道天亮后，波兰人了解他们的处境时，一定会杀死他。但是他并不想逃走，以免波兰人沿着他的脚印退出森林。他是自觉的为了拯救祖国而牺牲自己。格林卡为苏萨宁写了一首非常成功的著名的咏叹调，这之后他才唱这首宣叙调，他想起了亲人。最后所有的人都睡了，苏萨宁也躺下。这时乐队中小提琴演奏起赋格主题，轻轻地开始，好象风雪乍起：

15-68



四声部的呈示（第四次并不是有规律的四、五度模仿，而是下三度模仿）以后，就一直是急速连续的主题后部的八分音符音型，好象暴风雪愈来愈剧烈了。这不仅描写自然界的风雪汹涌，更重要的是描写人物的内心的活动。这时虽然舞台上的场面人物是静止的，但观众深深为苏萨宁的处境担心，为苏萨宁的高尚思想、伟大情操所激动。这段音乐中时而浮现出安东尼达的主题：

15-69



时而又为象征波兰敌人的马祖卡节奏所打断：

15-70



赋格中应用了对比的手法，表现苏萨宁内心的活动和他在敌人中的处境。可以说在这一场分量不轻的戏中，赋格担任了基本的角色。

比才的歌剧《卡门》中也有类似的情况。第一幕卡门在烟厂殴斗伤人被捕，终场时，队长命令霍赛押她到监狱中去。卡门偷偷向霍赛说："一会我要尽力推你，你要让我推倒，便我逃走。"这是通过宣叙调来说的，而在乐队中就演奏一个快速的赋格，衬托出紧张的气氛和计划中的阴谋，预示着将要发生的事情：

15-71 Allegro vivo



果然不久，还没下场，走到桥边，卡门就把霍赛推倒，消失在混杂的人群中了。这时乐队中仍是这赋格主题，主调的陈述速度更快了（𝅗𝅥 =92）这就结束了第一幕。

这里乐队赋格并不是孤立的，而是为活动着的人物作情绪的陪衬，作为一个流动的、发展的背景。

鲍罗丁的《伊戈尔王》第三幕中赋格是用声乐演唱的。一般的群众（俄罗斯俘虏）、特定的人物主角（独唱演员）伊戈尔王父子都各担任一个声部，这是因为他们的情感、所表现的内容都完全一致的缘故。

在波洛维茨的营地，伊戈尔王父子和其他俄罗斯俘虏眼睁睁地看着波洛维茨王爷们蹂躏了俄罗斯土地，押着大批俘获物胜利归来，分赃，摆酒直到深夜，准备明天再攻打其它俄罗斯城市。痛苦、激忿和无能为力的苦脑折磨着他们。当波洛维茨人下场时伊戈尔王父子高男高音、男低音两组俄罗斯俘虏唱起四声部的赋格：

15-72



在发展部（始终没有出现平行大调）中间，波洛维茨人再度出现，狂欢而残暴、趾高气扬的主题打断了一般赋格的规律：

15-73



这不是赋格的第二主题，它只是主调式的陈述，而且是由加进来的新的合唱团唱。俄罗斯俘虏的合唱仍然在下面反复、坚持。这两个主题是不可能调和的，一直到再现，它们始终是对比着的。

后半部简直不成其赋格，全无模仿，只是两个主题的对比而已（还包括纵向可动对位），这完全由内容所决定。前半部表达俄罗斯俘虏各别的、但又是共同的感受。他们劝伊戈尔王逃走，彼此交谈，这种情况下用模仿式的赋格手法是最合适了。后面更重要的是要表现双方矛盾尖锐，所以不用赋格而改用对比手法。

梅图斯的歌剧《青年近卫军》第二幕第二场的宣誓八重唱，青年们正计划要救出法西斯狱中的矿工，忽然得到消息说矿工们已被活埋了，这可怕的消息激动了他们，一致的想法——为他们复仇，这情景由赋格形成的八重唱表现。主题如下：

15-74



这赋格也是结束第二场的强有力的高潮。

上面所分析的曲例多属庄严肃穆性质。当然，根据音乐所表现的内容，赋格也不一定全都是这种性质，如威尔第在歌剧《发尔斯塔夫》结束的赋格中部就描写了幽默的景象。

第 八 篇

第十六章　其它复调乐曲

§1　正如主调音乐中并不排除运用复调手法一样，在复调音乐中也可能出现主调手法的段落，复调音乐的某些乐曲形式也不一定是复调音乐所专用、本章就传统习惯较多是运用复调手法的乐曲进行分析，所选材料是在学过赋格曲以后，对技术锻炼仍有必要的乐曲。

(一) 复 调 变 奏 曲

§2　在各种类型的变奏曲中，以一个不断反复的固定旋律为基础的变奏曲最富于复调音乐的特性。既然要固执这一旋律（多半又是在同一个声部），势必需要以各种各样的复调手法配置，才能使音乐丰富，向前发展，而不能仅仅是配些不同的伴奏。

§3　由于这个旋律通常是、而且主要是安置在低音部，所以一般称之为固定低音（固执低音或基础低音）变奏曲。

§4　这个固定低音的旋律可能非常短小（半小节、一小节或两小节），是一个动机、一个音型，如阿伦斯基的作品——“固定低音”：（分析省略）



§5　一般的情况，这个动机总是首先单独在低音部呈现，然后上声部出现新的旋律，而这个固定动机就一直不断在低音部反复。但是，在低音部反复了相当次数后，在乐曲中间它也可能移到其它上声部中去。

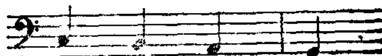
§6　动机不断反复时，上面那些声部作各种变化，以求与固定低音构成旋律、和声、节奏和对位上的不同的新的结合。

§7　由于动机是这样短小，上声部的旋律很难与之同起同落，往往以这动机的若干次反复来配合上声部的一个乐句，这样来构成上声部的（也就成了整个乐曲的）乐段及

更大型的曲式结构。

§8　为求得变化，动机本身也可以作一些细致的改动（如加入一些装饰音，运用附点音符，运用休止符，改变节奏位置……）．有时甚至用模进代替反复，使动机进入其它音级或其它调式调性。见勃拉姆斯第一交响乐末乐章．第118——131小节及第301——316小节（分析省略）动机如下：

16-2 Animato



或者用变音以改变调式调性、如前面提到阿伦斯基的“固定低音”。

§9　以这样短小的动机构成的完整独立的乐曲非常少见，但是以之作为一种手法而形成乐曲（尤其是大型乐曲）中的一个段落、一个部分则是屡见不鲜的。除了前面提到的勃拉姆斯第一交响乐中用到以外，可以找到很多例子。限于篇幅，不可能整段摘录，只举这些动机为例，学者可找乐谱研究参考：

16-3

贝多芬：第七交响乐、第一乐章

(a)



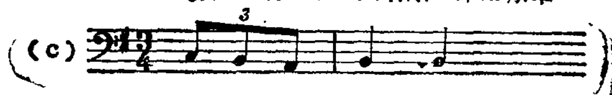
贝多芬：第九交响乐、第一乐章

(b)



勃拉姆斯：第二交响乐、第三乐章

(c)



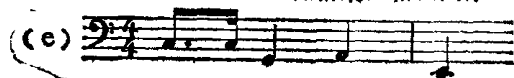
勃拉姆斯：第二交响乐、第四乐章

(d)



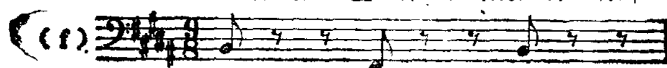
瓦格纳：帕西法尔

(e)



柴科夫斯基：第四交响乐、第一乐章

(f)



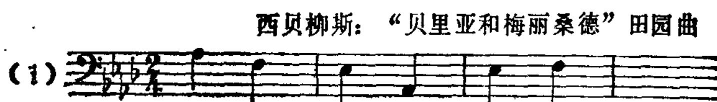
动机放在高声部：比才：阿莱城姑娘组曲第一乐章（前奏曲）

(g)



这里动机在中声部了，但不管它在哪一声部，应用原则和处理方法仍和在低音部一样：





这动机后来在音区上和节奏上都有所变化：



在我们的民间音乐中，也能找到这样的现象。研究下例中两个独奏声部，会发现这里处理得很精采，在反复不已的固定动机上出现的是不同音高、但是完全一样的两个对位旋律：



§10 由于这动机是这样短小，所以有时类似一个伴奏音型．甚至象是一个装饰了的长音。因此，尽管运用了复调手法，有时还是很富于主调音乐的性质。

§11 固定低音的旋律也可能比较长大，成为四小节左右的乐句完全终止（也可能是半终止）。这样，结构原则和处理的办法虽然和前述的情况没有什么分别，但表现内

容的深刻程度会有所加强，常常用来作为独立的乐章，而且复调性也较强，常出现模仿和鲜明的对比声部，见巴赫：b小调弥撒第十六首合唱《基督受十字架刑》，固定旋律如下：

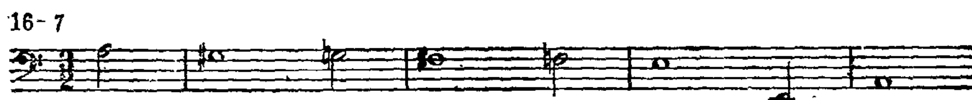


§12　半音下行的小调固定旋律通常是用来表现悲伤沉痛的情绪内容。

上例巴赫的固定旋律就和他的第十九首合唱中的二重赋格的第二主题（第十一章二重赋格时曾举为例子）“我诉说，我叹息、哀哭”很相象：



亨德尔在清唱剧《苏珊娜》开始的合唱里也用过类似的旋律，作为固定低音：



又如浦基尔歌剧《迪多与伊尼阿斯》中的咏叹调“当我躺在地里的时候”也用了类似的固定低音，旋律如下：



§13　在例16—5不断反复的旋律的基础上，巴赫经常变换和声，配置了一首完整的复调的合唱（分析省略），尽管这固定旋律表现了深刻的内容，但它在作品中还是处于背景的地位。

§14　固定低音也可以处于主导旋律的地位。

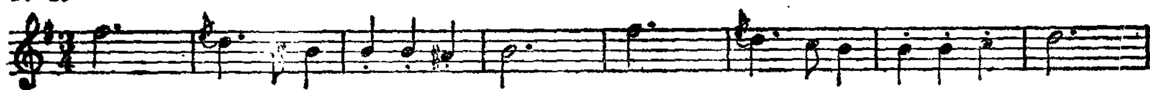
§15　也可以当作一种手法，成为乐曲内部的段落。

§16　也可以处于高音部（这时已不是固定低音，只好称之为固定旋律）。贝多芬第九交响乐第二乐章的三声中部可以说明上列情况（分析省略），固定旋律如下：



§17 也可以完全用主调手法来处理，如贝多芬钢琴奏鸣曲Op.28第三乐章谈谐曲中部，固定旋律也处于高音部，结尾稍有变化，固定旋律如下：

16-10



§18 有一种三拍子的西班牙舞曲称为帕沙卡格里亚，也是由一段固定低音的主题构成，调式总是小调。不过这主题比前二者更长，通常是八小节左右的乐段，中间有轻微的半终止，形成上下两个乐句。

现在帕沙卡格里亚这名词实际只是指一种固定低音变奏曲这样的曲式，并不意味着西班牙的舞曲，也不定是三拍子和小调。这是固定低音变奏曲中复调性质最强的一类。

§19 帕沙卡格里亚的主题常常具有单纯朴素的旋律和节奏特性，较少选用精雕细琢的主题。有时超过八小节，很少短于八小节。主题的处理和前面提到的各种乐曲类似，先在低音部单独呈现，然后一遍一遍的反复，可作节奏上的变化与细致的装饰。乐曲中间可以把主题移到上声部，亦可改变调式。

§20 其它声部常是复调性的，各式各样的对比、模仿。虽然中间（——某几个变奏）也可能出现主调性的段落，但复调性格是帕沙卡格里亚的特征。

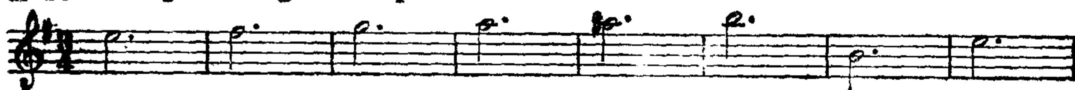
§21 帕沙卡格里亚的主题每反复一遍就形成一个变奏（不象其他固定低音乐曲反复几遍才构成上声部的一个乐句），但是前后两变奏之间常用重叠的旋律，或用延迟的终止把它们扣住、联结起来，将旋律周期性的反复加以掩饰，使乐曲连续不断地发展下去。

§22 由于运用各种不同的处理方法，常使这些变奏形成若干组，因而构成某种曲式（三部曲式最多见，也可能具有回旋曲式、奏鸣曲式的特征）。

关于从§18以下的各节，应仔细研究巴赫c小调帕沙卡格里亚和赋格、肖斯塔科维奇24首前奏曲和赋格中第12首前奏曲(分析省略)。

§23 帕沙卡格里亚亦可运用于大型曲式内部，如勃拉姆斯第四交响乐，第四乐章，主题如下：

16-11 Allegro energico apassionato



肖斯塔科维奇第七交响乐第一乐章（分析略）主题如下：



作　　业

作一首帕沙卡格里亚形式的固定低音复调变奏曲。

§24　沙空原来也是西班牙的民间舞曲，与帕沙卡格里亚非常类似，因之常与之混淆不清。它也是三拍子，八小节长度的主题不断反复，等等，但是它的基础常常不是这八小节的旋律，而是这八小节的和声进行，可以说它不属于固定低音变奏曲这一类型，而是一种小型的普通变奏曲。乐曲一般是主调性质的，只不过中间添入一些复调的——常常是一两个用卡农来构成的变奏。这些变奏并不一定象帕沙卡格里亚那样互相连结起来，而是彼此分开，如：巴赫第四首独奏小提琴奏鸣曲中的沙空，贝多芬c小调32首变奏曲没有用沙空这个名称，但从曲式上看类似一首沙空，肖邦的《摇篮曲》Op.57也具有沙空的性质。

§25　注意，在变奏曲中如果只有个别的变奏运用了模仿、卡农或赋格的结构，这是属於一般的情况。但是也有一些变奏曲，作曲家是有意识地以复调手法作为写作基础的，这类作品值得我们深入研究。例如：

巴赫的《戈德堡变奏曲》，大都是复调体裁，而且有规律地每隔两个变奏就安置一首卡农，这些卡农又是有规律的同度、二度、三度这样依次递增上去。

贝多芬C大调三十三首变奏曲，中间有不少卡农式模仿的段落。

勃拉姆斯根据舒曼主题所作的变奏中有些极精致的卡农。

格林卡的《卡玛林斯卡亚》，这首双主题变奏曲，采取了固定旋律的原则，运用了丰富的对比手法和模仿手法。我国古曲弦索十三套也是一首以对比手法为基础的双主题变奏曲。

(二)创 意 曲

§26 "创意曲"这名称是由巴赫开始采用的。在拉丁文里这个词是说"想到一点东西"。下面我们分析二部创意曲，将发现它们大多数是用短小的动机所构成。

三声部创意曲有时叫作Symphony，这和古典时期以来所说的"交响乐"毫无关系。当时，Symphony和Sonata一样，不过是指一首器乐曲而已。

§27 巴赫是为教学而写这些创意曲的。他有两个意图，一方面作为键盘乐器技术训练的教材，另外也在作曲方面给学生以启发。他曾写了一个序言，其中指出"……不仅应将本集二部创意曲弹得清楚流利，更须进而将三部的弹得正确完美，以获得如歌式的演奏技术为准则；同时不应以学会这些优美的创意曲即为止境，还须进而引起创作之兴趣，并求得创作技能之发展。"

§28 创意曲虽然和卡农曲、赋格曲一样，也是声部数目固定的、模仿性质的作品，但是自由得多。下面具体作简略分析。

§29 有的创意曲大部分由卡农式模仿构成，如二声部第二首（c小调），但又不象卡农曲那样全部由卡农式模仿构成。

三声部第五首（♭E大调）上两声部作一段一段的卡农式模仿，下面衬以固定节奏型伴奏的自由声部。

§30 多数创意曲与赋格曲更为接近。

有的不是由单声部开始，而是多了一些伴奏，如果把这点伴奏取消，就成了普通的赋格曲（或小赋格）。

如二声部第十五首（b小调）。

又如三声部第一首（C大调）、第三首（D大调）、第四首（d小调）、第十首（G大调）、第十二首（A大调）、第十三首（d小调）。

三声部第七首（e小调）如果去掉开头的伴奏，就象是一首两个主题先后呈示的二重赋格。

§31 有些创意曲中这伴奏的旋律并不是一个随意的自由声部，而是固定下来、后面经常出现。这就形成小型的一同呈示的多主题赋格。

如二声部的第五首（♭E大调）、第十二首（A大调）是二声部的二重赋格。

三声部第九首（f小调）是带一个固定对题的二重赋格。

§32 有的创意曲开始时不用四五度、而用八度的答题。

如二声部第六首（E大调）、第九首（f小调）、第十一首（g小调），这几首也可以说是二重赋格。

三声部第二首（c小调）也是八度答题，开始时，比普通赋格多了一个很长的伴奏。

§33 很多创意曲（尤其是二声部）的主题只是一个小动机、小音型，不象赋格主题那样性质郑重。如二声部第一首（C大调）、第三首（D大调）、第四首（d小调）、第七首（e小调）、第八首（F大调）、第十首（G大调）、第十三首（a小调）、三声部第六首（E大调）、第十一首（g小调）。尽管把这动机作赋格主题对待，听起来仍不象是深思熟虑的赋格曲，倒象即兴的前奏曲式的作品。

§34 就是那些主题分量较重的创意曲（大多是三声部），也并不象赋格曲那样常把主题淋漓尽致地予以发展。所以，我们说创意曲更近于小赋格的性质。

§35 在调布局方面，大部分创意曲和赋格曲一样是三部性的，符合于T、D、S、T公式。三个部分的界限也很不分明，只有二声部第六首（E大调）是截然分开的三部曲式。

也有些是二部性的，如二声部第二首（c小调）和第十一首（g小调）。

§36 最后对全集作一些说明。

二声部创意曲和三声部创意曲各十五首，共出现十五个调式调性。现在通用版本是二声部和三声部分开，各自编排的（按同主音大小调、逐级上升的原则）。

但是巴赫的创意曲集有过前后三次手稿，在第二次的手稿中，二声部和三声部创意曲是混在一起排列的。C大调二声部接C大调三声部，c小调二声部接c小调三声部……。同调的两首二、三声部创意曲之间具有紧密的联系。这有点类似《平均律钢琴曲集》的前奏曲和赋格曲关系一样。这样我们就较容易理解§30——§33所述，为什么有不少三声部的类似赋格，而二声部的由于小动机构成而类似前奏曲了。

§37 后来的作曲家作为一种复调小品写的创意曲，可以参考贺绿汀的《小曲》、赵行道的《耍龙灯》、谢直心的《创意曲》、侯树智的《一只老黄牛》。

（三）前 奏 曲

§38 这里不去研究浪漫主义的、近代的或现代作曲家们所创作属於主调音乐并作为独立乐曲的前奏曲，只研究自巴赫以来通常置于赋格之前的前奏曲、幻想曲、托卡塔这种类型的作品。为了乐谱的方便，仍以巴赫的《平均律钢琴曲集》和肖斯塔科维奇的《前奏和赋格曲集》为主要依据。

§39 自从巴罗克时期形成了这种两乐章套曲形式以来，相沿成习，后世作曲家也继承了这样的组合原则——在音乐思维严格集中的赋格曲之前安置一首自由幻想式甚至即兴式的前奏曲，因此就产生了千变万化、各式各样的前奏曲，我们很难归纳出一些固

定统一的格式来，也不可能用主调音乐的曲式概念来看待它们。下面着重从写作手法上择要分析说明。

§40　自由、即兴的性质表现在结构上，使前奏曲没有一定的曲式规模。有时从头到底、一气呵成，如巴Ⅰ$_1$、肖$_2$，有时随意分为长度和数目不同的几个段落，如巴Ⅰ$_3$、Ⅱ$_3$，肖$_{20}$。

§41　前奏曲运用的手法也非常自由，最多见的类型是以节奏的律动为基础，即用固定样式的音型，呈示之后就不间歇、不停顿、流动地展开，直到结束。

§42　这种类型又可以作更细致的区分，一种情况是分解和弦型，如巴Ⅰ$_1$、肖$_2$。

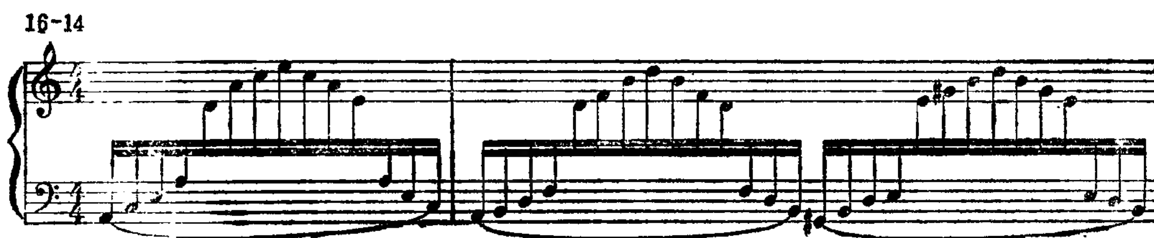
分解和弦的演奏有时极端即兴化，如巴赫的a小调钢琴赋格曲的前奏曲（题名为幻想曲）仅仅是这样一些和弦骨架连接：

16-13



但是他却在谱首上注以"琶音"（Arpeggio），指示按下列方式或类似的方法弹奏：

16-14



§43　另一种情况是所谓托卡塔型，即快速的、键盘乐器的弹拨性作品，类似高度艺术性的练习曲。如巴Ⅰ$_1$、$_2$、$_{21}$、Ⅱ$_{15}$ 。

§44　有时巴赫在键盘乐器上模仿了弦乐器的风格，如巴Ⅰ$_5$，上声部好象是小提琴轻巧灵活的华彩旋律，下面辅以古钢琴的拨弦音色的伴奏。肖斯塔科维奇也有类似的作法，如肖$_{21}$的前奏曲。

§45　节奏的律动并不一定都是快速的，也可能是中庸的较慢的速度，如肖$_{22}$。

§46　节奏律动的这种类型，从乐谱外型上看，完全是主调音乐，很难与复调音乐的概念联系得上。但是听起来确又感到复调音乐的某种意味，重要原因是，它具有川流不息、延续不断的特性，我们无法根据主调音乐的规律来判断前奏曲的结构。

流动的音型有时明确的暗示出其中孕藏的复调，如巴赫d小调管风琴前奏曲与赋格中前奏曲开始部分是这样：

16-15



其中隐含着三个声部的旋律：

16-16



§47　也有很多前奏曲完全是用复调手法来写成的。

有的用了一般的对比或模仿式的多声部手法，如巴I_4，II_1、$_{11}$，肖23。

巴I_{24}上两声部仿佛是对比和模仿的二重唱，下面附加一部流动音型的自由声部。

有的具有创意曲的性质，如巴I_{20}，II_8、$_{24}$，肖17。

有的前奏曲中运用了赋格段，如巴II_3。

有的象一首不完整的二重赋格，巴I_7。

有的既象一首小赋格、而又近于创意曲，似乎是介乎二者之间的轻便即兴的作品，如巴I_{14}、II_5。

有的干脆就用了赋格曲式，如巴I_{19}是一首三重赋格。

有的象一首基格舞曲，如巴II_{10}、20。

有的是固定低音旋律的变奏曲，如肖12。肖$_{16}$也是一首固定旋律的变奏曲，但更倾向于主调音乐性质。

§48　也有一些前奏曲具有主调音乐的性质，如巴I_8，肖$_{18}$就是一条主旋律，配一些和弦的伴奏，主旋律并不永远在上声部。

肖斯塔科维奇的前奏曲往往更富于主调音乐的效果，如肖$_8$、$_{13}$，完全是主旋律加伴

奏、甚至是只用单音或双八度重复的单旋律，衬以震音或长音（如肖$_{14}$、$_{8}$）。

§49　还有很多前奏曲，本身分为几个段落，各段写法也不一样。只要我们了解了上述那些基本类型，分析起来就不困难。

（四）圣咏前奏曲

§50　圣咏（Choral，或译众赞）最初的原型本是民间的群众性宗教歌曲，德国宗教改革运动时又曾广泛运用当时民间的世俗歌曲和生活中流传已久的曲调来作为宣传和斗争的工具。马丁·路德所写的圣咏“我们的上帝是个坚强的城堡”曾被恩格斯称为“农民的马赛曲”。圣咏固然是宗教音乐，但在当时有其进步和革命性的一面，与人民生活具有紧密联系，可以说类似民歌。

§51　所谓“圣咏前奏曲”，实际上就是根据圣咏旋律而作的一种单乐章器乐曲，通常是管风琴曲。和一般的民歌改编曲类似，圣咏前奏曲服从于圣咏原来的旋律，并没有固定的手法运用原则和结构原则。一般最重要的类型如下：

（一）把原样或稍加变化的圣咏配以和弦伴奏，有时其中某一声部显著的曲调化，但没有特别的对位结合。

（二）用对比的声部来伴奏，每一个声部或其中某几个声部有特别富于个性的音型。

（三）伴奏的声部也可能彼此模仿，模仿的主题可以离开圣咏旋律而与之对比。但也可以采用圣咏的旋律，这时常常将它们加以改变（特别是采取紧缩的手法）以突出奏圣咏的那一声部。

（四）圣咏本身构成卡农，其他声部作为自由声部；有时也另作模仿，形成二重卡农。

（五）如把圣咏主题在各伴奏声部依次进入，作赋格式的处理，便成为根据圣咏而写的赋格曲。

（六）以圣咏的各部分（常是各句的开始）作为主题，组成各不相同而又连接在一起的一系列的赋格段。

§52　如果以圣咏为主题，采用上述各种方法变奏，就成为以圣咏为主题的复调变奏曲。巴赫根据马丁·路德圣咏“我自崇高的天降临”所作的管风琴卡农变奏曲即是。

§53　现在虽然很少有人会去写一首称之为《圣咏前奏曲》的作品，但这种作法，即用各式各样的复调手法来丰富和发展一个已知旋律，却见于许多作曲家的许多作品之中。此外，作为一种音乐文献，在演奏方面，《圣咏前奏曲》依旧具有很高的艺术价值，目前仍然是许多管风琴家的保留节目，并常为名家大师们改编为钢琴作品。

下面举根据同一圣咏（即上面提到《我们的上帝是个坚强的城堡》）所作的几首不同编配：

我们的上帝是个坚强的城堡

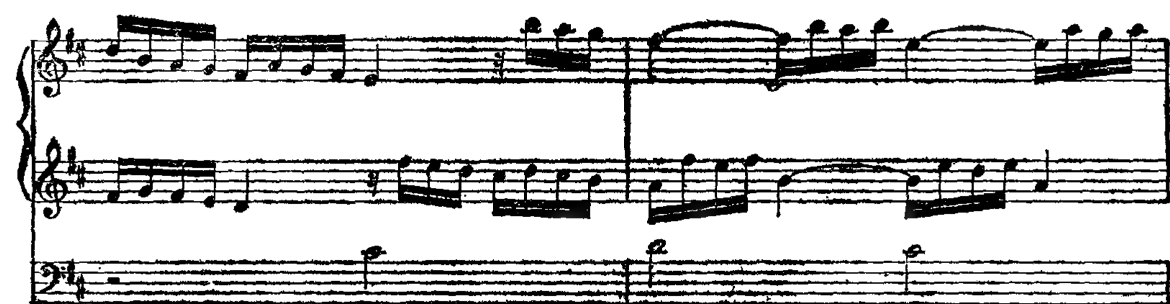
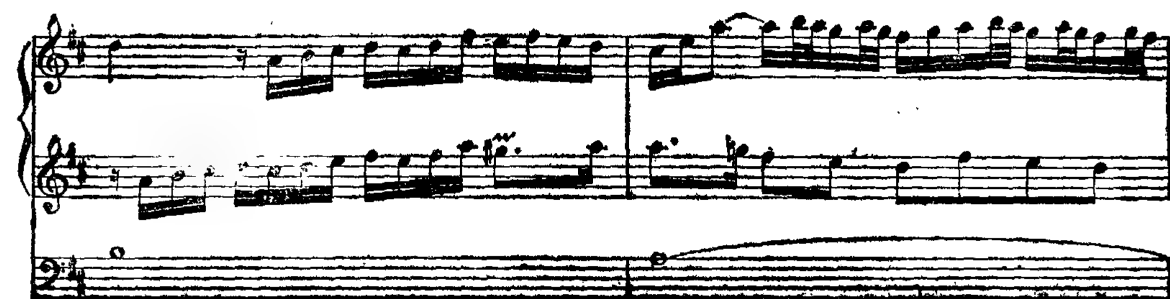
J.S.巴 赫

16-17

(a)

Rückpositiu.



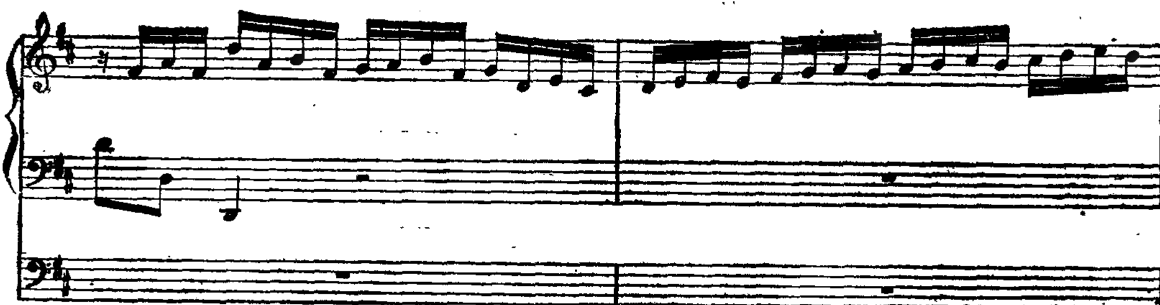




Oberwerk.



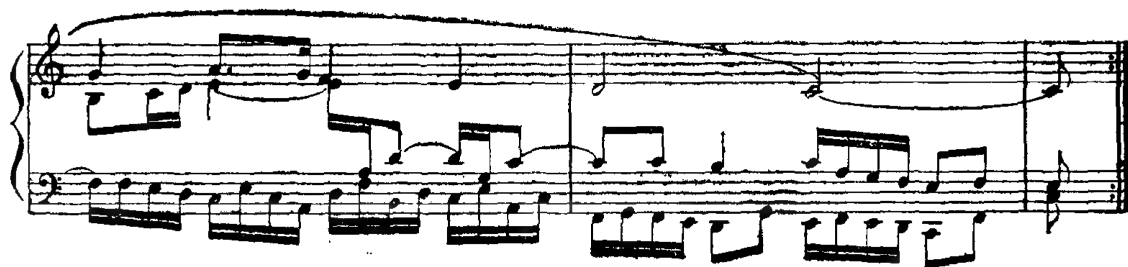




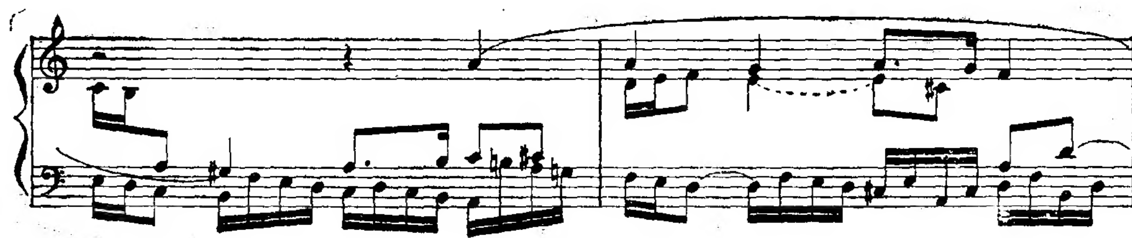
J.G.瓦尔特（1684—1748）

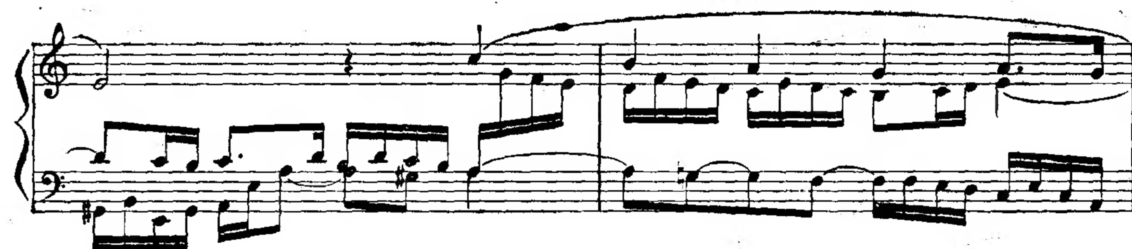
(b)







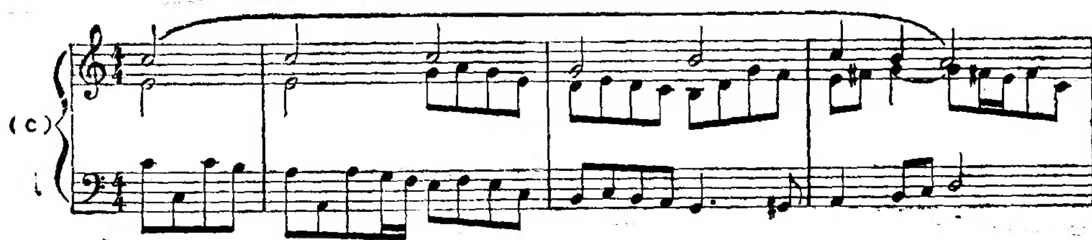




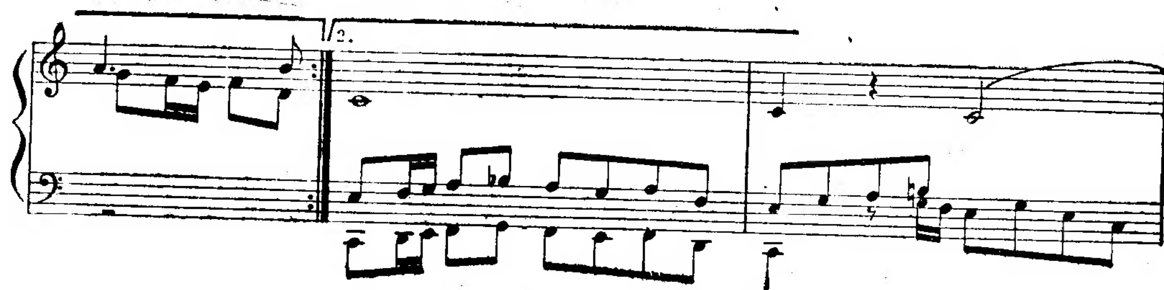


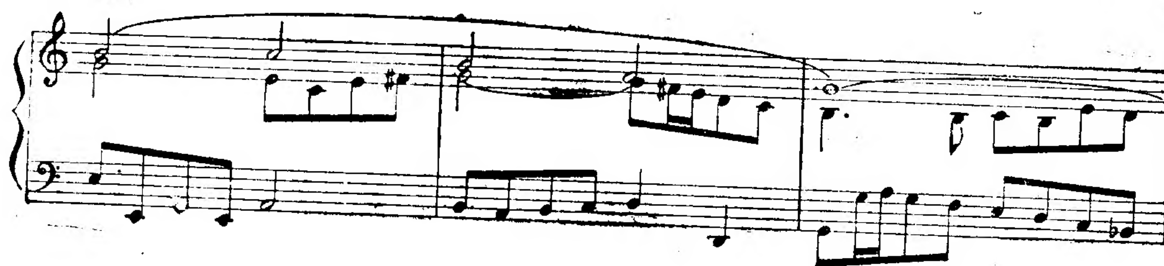
F. 西尔歇（1789—1860）

(c)






1.

2.



通过这样的例子，我们不仅能学习到复调音乐丰富的手法，而且可以了解复调音乐鼎盛时期许多作家在人民熟悉的音调上日积月累所作的辛勤劳动，以及对后世音乐发展的影响，我们知道赋格、奏鸣曲、交响乐……等形式都并非无中生有、凭空出现，而是有一定的基础的，研究了圣咏前奏曲，不难发现其中手法的运用与近代作品的渊源关系。

§54　如果我们由小及大，深入浅出，在对民歌、群众歌曲及其它人民喜闻乐听的熟悉音调进行编配时，能视需要而吸取圣咏前奏中的各种手法，则不但在复调技术的锻练中获益不浅，学得丰富的音乐表现手法；而且也可能对音乐的发展、提高，尤其是大型作品中复调手法的运用，能起一些促进的作用。

§55　在复调乐曲中还有若干其它种类，这些种类或者距离我们的时代过于遥远，如十五、六世纪的经文歌，弥撒曲等；或者篇幅过于庞大，也不必全部由复调手法构成，如安魂曲、圣剧、清唱剧等（前面已曾涉及某些作品中的复调部分）。所以均不在此专门研究，学者在音乐史、作品分析或音乐欣赏课中可能接触到这类作品。

全 书 结 束 语

至此，本书全部内容已经讲完。

作为音乐院校作曲系必修课的教材，本书内容偏重于复调音乐的写作技术方面——上集主要讲复调写作中旋律的各种结合方法，这部分相当于主调写作中的和声学；下集讲复调音乐的各种体裁、曲式，大体属于复调音乐的作曲课程和作品分析的范围。对于复调音乐的历史方面涉及很少。但是，复调音乐的技能、知识，是作曲家、音乐理论家都必须具备的。尽管本书中涉及的有些写作技术，即使对于一个作曲家来说，也不一定是实际创作当中能普遍得到应用的，但是，掌握这些技术，了解它们的特殊表现功能，这对于提高创作中的表现力和想象力，提高分析作品的能力，掌握大量的历史的音乐文献，都是十分必要的。

饮水思源，我最后应该提到江定仙——他是我的专业启蒙老师，黄飞立——他在我刚走上教学岗位时给予过具体的帮助。本书的写成得益他们两位匪浅，谨在此表示诚挚的感谢。

作者　一九八四年九月